

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y ARTES
CARRERA DE ARTES PLÁSTICAS



ICONOLOGÍA MÁGICA KALLAWAYA

Mención: ESCULTURA

Postulante: CLARIBEL I. ARANDIA TORREZ

Tutor de práctica: Lic. Miguel Salazar
Tutor de teoría: Lic. David Villegas

La Paz, noviembre de 2003



Agradecimientos:

Gracias a todas las personas que hicieron posible este trabajo, a mis tutores, a los verdaderos amigos, a mi familia y en especial a mis padres.



ICONOLOGÍA MÁGICA KALLAWAYA

INDICE

INTRODUCCIÓN

1. Aspectos generales del proyecto	9
1.1 Planteamiento del problema	10
1.2 Formulación del problema	12
2. Justificación	
2.1 Justificación teórica	12
2.2 Justificación práctica	15
2.2.1 La ciudad vertical.....	16
2.2.2 Sobre Ruckriem y sus dolomitas.....	16
3. Objetivos	
3.1 Objetivo general	18
3.2 Objetivos específicos	19
3.3 Objetivos prácticos	19
4. Alcance	19
5. Referencial metodológico	19
6. Acopio de información oral	20
7. Acopio de información documental	20
8. Métodos y técnicas	20
9. Materiales y herramientas	21
10. Cronograma	22

CAPITULO I

LA ESCULTURA

1. Generalidades	23
2. Técnicas y materiales	23
2.1 La talla.....	23
2.2 El modelado.....	24
2.3 Construcción.....	25
2.4 Vaciado.....	26
2.5 Combinación de medios.....	26
2.5.1 Collage.....	27
2.5.2 Objetos encontrados.....	27
3. El arte primitivo y su evolución	27
3.1 Escultura primitiva.....	28
3.1.1 El totemismo.....	31
3.1.2 Escultura primitiva en los pueblos americanos.....	32
3.1.3 Escultura primitiva en Centroamérica.....	33
3.1.3.1 Los Aztecas.....	33
3.1.3.2 Los Mayas.....	34
3.1.4 Escultura primitiva en Sudamérica.....	36



3.1.4.1 Colombia.....	36
3.1.4.2 Ecuador.....	37
3.1.4.3 Bolivia.....	37

CAPITULO II LA CULTURA KALLAWAYA

1. Generalidades.....	45
2. Ubicación geográfica.....	47
3. Identificación cultural y étnica.....	48
4. Lengua Kallawaya.....	49
5. Magia y religión Kallawaya.....	51
5.1 La doctrina de los contrapuestos.....	53
5.1.1 Ajayo o concepto del alma o ánimo	53
5.1.1.1 Pérdida del ánimo.....	54
5.1.1.2 Culto al ajayo.....	54
5.1.1.3 Reencarnación del ajayo en el achachila.....	55
5.2 Pachamama: Diosa Mayor.....	56
5.3 El Supay.....	57
5.4 El Anchancho.....	58
5.5 El Equeo o Ekeko.....	59
5.6 Achalay.....	59
6. Transmisión oral.....	60
7. Actividades	61
7.1 Prácticas medicinales.....	61
7.2 Tejidos y tallados.....	63
7.3 Los amuletos.....	63
7.4 Los viajes.....	67

CAPITULO III PENSAMIENTO E ICONOLOGÍA KALLAWAYA

1. Icono y magia en el pensamiento kallawaya.....	68
2. Actividad esotérica de un Kallawaya.....	69
3. Relación semiológica sobre el origen del icono Kallawaya.....	70
3.1 Lenguaje.....	71
3.2 La composición.....	71
3.3 El símbolo.....	71

CAPITULO IV PROPUESTA ESTETICA

1. La escultura como amuleto.....	73
1.1 Mama Coa.....	75
1.2 Alcances técnicos.....	76



1.2.1 Los materiales y las técnicas.....	77
1.2.1.1 Herramientas utilizadas.....	78
1.3 Alcances teóricos.....	79
2. Conclusiones.....	80
ANEXOS	
Anexo 1 GLOSARIO BASICO.....	82
Anexo 2 PROPUESTAS DE ILUMINACION.....	86
Anexo 3 PLANO SALLAHUMANI	
BIBLIOGRAFIA.....	88



ICONOLOGÍA MÁGICA KALLAWAYA

INTRODUCCIÓN

Contemplar detenidamente nuestro entorno nos hará referencia a una colección visual de la que, como seres urbanos, somos producto. El individuo va creando distintos símbolos que su imaginario organiza y lo incorpora en su cotidiano; es así que el rol de una imagen es servir para un determinado fin. En este sentido, esta imagen alcanzará un equivalente representativo y significativo (como la letra) y se irá transformando de acuerdo a las necesidades de su uso. La función de la creación estética a partir de la *forma* es la que denomino *icono*, afirmación que resulta de la investigación empírica; esta función formal denominada *icono* no sólo determina el entorno físico del proyecto, sino que vincula su función comunicativa con lo social. No está por demás aclarar que en la aplicación de un determinado *icono* se debe tomar en cuenta el medio a usarse; en este caso, el boceto es el punto de partida general para concretizar la obra escultórica.

El *icono*, como representación simbólica de la *forma*, adquiere en su constante transformación dones que el mismo sujeto proporciona en el tiempo y universo físico. Como seres humanos, estamos unidos al mundo mediante un circuito de actividades y sensaciones. La búsqueda constante de la identidad es un imperativo; experimentamos una orfandad por descubrir quiénes somos y qué papel jugamos en este mundo, es por eso que las necesidades hacen del hombre un ser dependiente de ciertas claves de significación.

En la mayoría de los países latinoamericanos recurrir al mito espiritual es un modo de reafirmar la identidad enmarcada en los ritos mágicos; ninguna sociedad está exenta de la presencia de los iconos sagrados, sea cual fuere su forma. Según el concepto vertido por Grosses Deutsch, mito es la “tradicción de un pueblo en cuanto a sus orígenes sobre la creación del mundo, sus dioses, demonios, etc. Leyendas de dioses, héroes; acontecimientos convertidos en



cuentos o por fin personas de importancia histórica mundial”¹. Entonces, la mitología estudia la ciencia de los mitos en su totalidad, donde se expresan las experiencias religiosas del hombre. Las mismas que son capaces de brindar al mundo conceptos de origen y dar principio a las grandes civilizaciones: “A base de los mitos, hemos llegado al convencimiento de que el humano es un ser religioso, un ser que cree poder recibir- y que recibirá – una última y definitiva respuesta a todas las preguntas de su existencia”.²

Según el sociólogo Rudolf Jockel se distinguen seis clases de mitos:

- Teogonías = (mitos divinos) que tratan del origen de los dioses y de sus destinos
- Cosmogonías = (mitos de la creación) que tratan de la formación y creación del mundo.
- Cosmologías = (mitos esclarecedores del mundo) explican el desarrollo del mundo y de sus componentes, así como sus cualidades y singularidades.
- Soteriologías = (mitos sobre la salvación) dan noticias de dioses que son dadores de ciertos obsequios al mundo para su civilización, por ejemplo: el fuego, la agricultura, etc.
- Escatologías = (mitos de las últimas cosas) hablan del fin de los tiempos de la muerte y la resurrección, de la futura salvación y bienaventuranza.
- Etiologías = (mitos esclarecedores) indican la singularidad de la creación – tales como formaciones extrañas de piedras o plantas y animales raros.

En los cinco continentes encontramos mitos que nos relatan los orígenes y con ellos también encontramos iconos de origen que son las primeras escrituras de lo que fuimos y que aún perduran en la memoria inconsciente del ser humano. Estos iconos, sin la ayuda de los mitos contruidos alrededor de ellos, no

¹ Seeberger, Kurt “Mil dioses y un cielo” Ed. Bruguera Barcelona España Pág. 53

² Ibidem, pag. 60



podrían haber sobrevivido, de ahí su importancia con la evolución del hombre civilizado.

En cualquier sistema de creencias y desde las comunidades primitivas, la comprensión de un icono mágico se entiende como parte integrante de un sistema de vida en relación con lo *divino*. El símbolo, como respuesta a los hechos inexplicables y trasladado al plano de significado, es capaz de intervenir con la naturaleza y sus *espíritus* a partir de las prácticas rituales. En esta tesis, la unidad ritual de la que hablamos es la que denominamos *iconología mágica*.

Como en toda sociedad primitiva transformada a partir de colonialismo en *Estado*, la nuestra es, sin duda, un ejemplo de complejas fenomenologías sociales, culturales, religiosas, etc. En el consciente de sus habitantes se reconocen regímenes culturales ajenos a su origen primario que se *hibridizan* con sus prácticas y valores tradicionales. En este sentido, no hablamos de iconología pura, sino más bien sometida a una serie de transformaciones y reasimilaciones a partir de los procesos coloniales. Sin embargo, la actual subsistencia de este sistema de símbolos nos refleja y confirma su existencia en las prácticas rituales cotidianas.

En el Arte, el medio de conocimiento por el cual se manifiesta la concepción del mundo y la vida se sintetizan en la cultura heredada, incluyendo sus valores estéticos de lo universalmente asumido como bello. Vislumbrar el surgimiento de una cultura propia y original nos lleva a este estudio semiológico. El conocer las variantes y significados, modos de producción y sistemas de comunicación, nos brinda la posibilidad de distinguir un lenguaje cultural que aún subsiste: el icono Kallawaya visto en la presente investigación como expresión artística.

Como variante plástica, se pretende asumir y reivindicar el pensamiento artístico desde un marco histórico, usando como testigo mudo a la época precolombina y a su legado simbólico. De modo reflexivo, nos sumamos a la experiencia vertida por varios autores que, apasionados por la significación de



estos mensajes, confirman la perennidad de objetos y formas rituales: proyectamos el fenómeno artístico-mágico en el plano metodológico requerido para la investigación, sumándose a esta tarea el redescubrimiento de la cultura heredada. Es así que afirmamos como hipótesis que el icono Kallawaya es el transmisor generacional cultural sobreviviente de grafismos con valor moral, mágico y ético capaz de concretarse a través de la *recreación* en un lenguaje plástico propio.

En cuanto a la cultura Kallawaya, cabe aclarar que todos los trabajos de investigación son, en su generalidad, descriptivos; la mayoría contempla la cosmovisión andina como nexo del hombre con la naturaleza sin olvidar el extraordinario conocimiento herbolario: el uso de mesas rituales y la manufactura de amuletos para la protección, que en resumen, es la parte fundamental del proyecto. El uso de recursos animales, minerales, humanos y mágicos (amuletos) para prevenir y sobre todo proteger es el principal objeto de estudio.

La elección del tema estuvo regida por el interés particular en la *estructura iconológica*, puesto que las prácticas mágico-religiosas para la manufactura, utilización y simbolización de los amuletos son de vital importancia y nos ayudan a comprender y determinar el elemento mágico en las prácticas rituales de la comunidad Kallawaya. Se enfoca el tema a partir de la utilización y consagración de los amuletos en el *rito* teniendo en cuenta la relación:

- Mágica: representada por la práctica ritual en cuanto a su convivencia con el amuleto (asumir el favor del elemento divino)
- Religiosa: representada por el culto a las deidades correspondientes a la cosmovisión andina.
- Simbólica: representada por el *amuleto* y su significado como objeto sagrado manufacturado.



1. Aspectos generales del proyecto

El presente trabajo de investigación sobre iconología Kallawayá y su relación con la escultura nace a partir del método deductivo y el trabajo de campo, ya que el referente informativo es limitado. La base radica en la recopilación oral de experiencias de los informantes, en este caso, del curandero Kallawayá. Se tomó también en cuenta otras experiencias escultóricas cuyo referente es el *amuleto* y su utilización para fines similares.

Está por demás afirmar que el *rito*, en las comunidades primitivas, es la práctica cuya base fundamental radica en la influencia de los objetos sagrados, y por ende, su creación, elaboración y posterior recreación y lectura. Este espectro precolombino nos trae consigo toda la gama de trabajos a gran y pequeña escala desde el monolito Bennet hasta los amuletos Kallawayas utilizados hasta la actualidad.

En este punto, *la lectura*, entendida como la interpretación iconológica, se convierte en el motivo de investigación. Por medio de ésta es que encontramos el camino para la construcción de la escultura que no sólo representa la carga simbólica como tal, sino también la práctica ritual a través del conjuro. La proyección al alcance mágico son la parte espiritual de la obra misma que nos lleva a consolidar lazos con nuestro pasado inmediato. Esta pretensión de amuleto sagrado, que en términos arqueológicos podría denominarse monumento y en términos plásticos *escultura*, ha sido construido a medida que la investigación bibliográfica era realizada; es en tanto al concepto que ha ido madurando la obra y cobrando existencia como objeto.

Las técnicas y herramientas de elaboración utilizadas en la construcción plástica del proyecto están vertidas por escultores, docentes de la carrera de Artes de la U.M.S.A., arquitectos, amigos, observaciones y recomendaciones del tutor asignado. A esto se ha añadido el acopio de información teórica sobre el cemento armado y su manipulación. La escultura, convertida en objeto sagrado (amuleto), mide cuatro metros de alto en una cuadratura de cincuenta por cincuenta (sin contar la base). Toda la construcción está hecha de forma



manual con la utilización de algunos artefactos mecánicos. Se complementó la construcción con un diario de campo donde se especifica paso por paso su elaboración tanto conceptual como formal.

1.1 Planteamiento del problema

La iconología, como ciencia y arte, está considerada independientemente a la iconografía, y como tal, su tratamiento es exclusivo en cuanto al estudio de la formación, transmisión y significado de emblemas, alegorías, gráficos y otros. Como base investigativa del proyecto, el *icono* es el parámetro y guía derivada de civilizaciones primitivas, donde el fenómeno artístico-mágico estaba ligado al afán cotidiano, siendo capaz de permanecer en el subconsciente de seres evolucionados hasta esta época. En su forma gráfica, se convierte en transmisor generacional de conocimientos y valores vitales para las distintas civilizaciones, cobrando nuevas significaciones en el grupo social.

El lenguaje iconológico, como antiguo medio de transmisión visual, fue instaurado de modo natural por los ancestros. Aún no se tiene una idea certera respecto a su significado, motivo por el cual su poder comunicacional fue perdiendo relativa vigencia. Por ahora, un símbolo mágico-religioso Kallawaya, como vínculo cultural, equivale a un gráfico a modo de pretexto estético, no responde a ese orden moral y ético que implicaba en su tiempo y que para las comunidades Kallawayas sigue significando. El tratamiento al icono mágico Kallawaya es inocuo respecto el propósito emocional, intelectual y estético que contiene.

A través de la historia, el hombre ha mantenido en la memoria su relación directa con las divinidades, y en este sentido, ha asumido una cosa objetivamente inexistente como subjetivamente real. A partir de esta característica, la interacción del elemento divino con el contexto objetivo de las sociedades ha sido una práctica cotidiana de participación masiva. Lo premonitorio es otro elemento que ha interactuado constantemente con el individuo ligado a lo divino; el éxito en la caza, por ejemplo, ha sido asumido



de forma anticipada en las comunidades primitivas. Este modo particular de tratar las categorías temporales (futuras) es una forma de dominar al sufrimiento, la carencia y otras vicisitudes, y a cambio, ayudados por el poder divino, recibir ventura, felicidad y abundancia.

El proyecto escultórico desarrolla tanto los conceptos ligados a la iconología Kallawaya como las significaciones de dicha simbología. Vale decir, se hace del icono un catalizador de la magia religiosa a través de la presencia física de la escultura que, a partir de la incorporación de símbolos y significaciones ligadas al rito, adquiere una carga mágica. Se construye este amuleto con la finalidad de representar el icono Kallawaya mediante su propia carga mágica, de esta manera se dará paso a la ritualización del amuleto. Su aporte estético radica en el rescate de los símbolos usados solo en actividades esotéricas, ligando los preceptos de lo emocional, lo intelectual y lo estético que ha logrado la obra escultórica.

La iconología mágica - religiosa Kallawaya es la más popular y cercana al área urbana, en este sentido, la especulación es igualmente común. La visión más cercana a la significación del *icono* está en manos de la narrativa oral y popular, por lo tanto, un informe puntual es insuficiente para su estudio plástico.

En relación a la plástica y la utilización de los iconos en sus procedimientos existe una crisis informacional. El acopio de datos y su posterior *recreación*³ es ambivalente la mayor de las veces; muchos espacios públicos en las ciudades presentan obras que utilizan el *icono* de simple efecto folklórico y no se considera que en nuestra cultura se poseen todas las condiciones naturales e históricas para que la iconología se convierta en “lenguaje de forma” que caracterice la plástica regional. La forma de comunicación utilizada desde las eras primitivas es un medio efectivo y perenne que puede ser incorporado en la plástica.

³ Se entiende *recreación* como el acto de crear o re-producir algo



La propuesta escultórica supone, en su construcción, la implementación de artefactos mecánicos. En cuanto al entorno de difusión de la escultura a gran escala, se han considerado las deficiencias infraestructurales que los espacios poseen para la exhibición; los ambientes son inexistentes o se carece de espacios adecuados. Con tales motivos, se considera abrir un espacio alternativo donde no sólo se exhiba una obra, sino también se invite al encuentro entre la propuesta plástica, los seres humanos y la magia en un medio urbano.

Para concluir, se debe mencionar que los acercamientos al tema tratado han sido exigüos. Los investigadores más consecuentes han sido la antropóloga Ina Rosing y los investigadores Oblitas Poblete y Louis Girault; todos trabajaron exclusivamente en el plano herbolario, sin embargo, Rosing no se limitó a la inventariación, sino realizó un análisis sobre las prácticas rituales en las curaciones, actos que define como “curación simbólica” que se complementa como parte del fundamento en la farmacopea y medicina empírica en los Andes. Estos autores, si bien dedicaron obras sobre la cultura Kallawaya, concentraron sus investigaciones en el tratamiento de enfermedades a través del conocimiento herbolario que los Kallawayas poseen. El espectro cultural respecto a los símbolos Kallawayas es escaso, de ahí la necesidad de ahondar en el tema de la estructuración iconológica de los amuletos (construidos en el plano mágico religioso) sin descuidar la incorporación ritual en la escultura.

1.2 Formulación del problema

¿Cuál es la estructuración iconológica que a partir del rescate gráfico mágico Kallawaya caracterice ciertos valores estéticos?

2. Justificación

2.1 Justificación teórica

La iconología, en relación al trabajo plástico, básicamente utiliza emblemas, alegorías y símbolos. Las fórmulas sobrevivientes al tiempo y sus cambios,



han conservado estabilidad a través de la tradición ritual de los pueblos. Esto puede constatarse fácilmente en la serie de acontecimientos sociales, políticos, económicos y hasta deportivos donde la magia y sus símbolos se imponen. Un ejemplo claro son las ceremonias requeridas para dar principio a cualquier acto de celebración; sin ir lejos, en la ciudad de La Paz es común la práctica de la “Ch’alla”, acto consistente en la *salutación simbólica*⁴ a la *Pachamama* (madre tierra). El objeto mágico se encuentra en todas partes, es capaz de transformarse del acto más simple a la más compleja elaboración ritual; nunca está solo, está acompañado siempre del concepto simbólico, sin él se perdería su verdadero poder; el lugar y tiempo de las prácticas rituales son circunstanciales.

El trabajo resume el concepto iconológico en términos de *lenguaje*⁵. Entendemos que este concepto, asumido en el entorno mágico-religioso Kallawayá, es portador de un significado particular. Los poderes del símbolo representado en el icono se manifiestan en un acto, un ritual, un sueño, una obra de arte o cualquier otra cosa que pueda ser portadora de una idea con significado. Este modo de lenguaje, percepción y concepción de un medio justifica este trabajo plástico; dicho lenguaje se convierte en el instrumento de *forma* que origina la propuesta: la escultura “Mama Coa” (amuleto sagrado).

Toda cultura, y esta en particular, está constituida por rasgos comunes contextuales con códigos propios que caracterizan nuestro ámbito. La cultura Kallawayá es, por excelencia, precursora de la ciencia herbolaria y astronómica, de ahí es que proviene toda su interpretación simbólica; acompañada de la “forma” refleja la lógica de un pensamiento. Los iconos mágico-religiosos son ante todo duales, pues están constituidos por la materialidad e inmaterialidad respectivamente. La función dual en la cultura Kallawayá es el equilibrio entre la luz y la oscuridad. Un Kallawayá es el

⁴ Se ofrece a la Pachamama un chorro del alcohol antes que el individuo lo consuma

⁵ Se entiende *lenguaje* como un sistema de comunicación utilizado por el ser humano para comunicar y transmitir ideas, sentimientos, etc.



mediador entre lo *bueno* y lo *malo*⁶, de ahí la necesidad de fabricar y luego incorporar los amuletos para que esta inmediatez sea palpable. El trabajo, entonces, consiste en la construcción de esta escultura (amuleto sagrado) cumpliendo así con el rol de materialidad por lo tridimensional y lo inmaterial, por la conexión simbólica - iconológica religiosa, ambas dotadas de una cualidad perceptible y acompañadas de un cúmulo ceremonial. Esta correspondencia marca su valor representativo y accede a un discurso visual con significado, conservando la idea de *forma* para concretar la creencia.

Todo icono mágico correspondiente a determinada cultura viene acompañado de un ritual, este debe ser comprensible para aquellos que reconocen el sentido emocional del mismo y la obligación que tienen para con él. Por lo tanto, un icono mágico-religioso es el resultado plástico capaz de representar el imaginario de una cultura y construir una imagen sobre la realidad: “El símbolo como tal tiene una función unificadora, revela siempre, cualquiera que sea su contexto, la unida fundamental de varias zonas de lo real”.⁷

Para nuestro entorno, la cultura Kallawaya como única en su género, después de haber realizado su aporte científico con la medicina natural también lo hace con el icono mágico-religioso en las mismas dimensiones. El acto curativo, como rito benéfico, no sólo es un tratamiento para el cuerpo sino para el alma; es en este punto donde la creencia y el acto ritual se confrontan y se confirman mutuamente, cumpliendo de ese modo su función social, tan necesaria para el ser humano y que a su vez se transmite a su descendencia.

El Kallawaya, como ser humano incorporado a las ciudades, es nuestro nexo con las habilidades esotéricas de su comunidad y sirve además de guía para la comprensión de los símbolos con los que trabajamos; el curandero Kallawaya es el comunicador de ideas y creencias con respecto a la magia, es de este modo que se convierte en el mediador entre los favores divinos y las

⁶ No entenderemos “bueno y malo” en términos estrictamente morales

⁷ SUAREZ, Hugo José LABERINTO RELIGIOSO, SOCIEDAD, IGLESIA Y RELIGIÓN EN AMÉRICA LATINA La Paz, Ed. Plural Cides U.M.S.A. , 1996 Pág. 79



peticiones del individuo. La observación revaloriza y traslada a nuestro tiempo el lenguaje mítico:

El símbolo mágico religioso no sólo era la expresión de una idea, sino también una causa activa, un poder que según la intención quien la usaba, realizaba o destruía la cosa representada.

Figurar un emblema divino era implicar a la divinidad en la propia causa. Todo esto ocurría en virtud a los grandes principios de la ligazón universal de la imitación y de la eficacia hacia la felicidad.

Entre el cielo y la tierra existe un lazo de correspondencia y las figuras que se suponían en el mundo arquetipo estaban obligadas a obrar en el mundo terrestre, por la fuerza de la imitación y la fuerza de la palabra.⁸

2.2 Justificación práctica

La escultura es, como medio artístico, la especialidad plástica que utiliza el espacio efectivo donde el sentido de las tres dimensiones no sólo representa una locación sino también una función; como forma artística, es el mejor modo de interacción con la Arquitectura, la misma nos confirma que la forma es el medio por el cual un objeto de tres dimensiones está constituido por líneas, volúmenes, o provisto de relieves.

Para la construcción de esta propuesta escultórica, el relieve es el camino a la forma donde el ejercicio de adición y sustracción (uno de los más tradicionales que además admite la talla como medio de corrección) es el método más eficaz para la elaboración de placas. En este trabajo se adoptan los conceptos básicos de forma a partir de dos enfoques fundamentales:

- * El concepto de la ciudad vertical
- * La dolomita de Westfalia

⁸ RIVIERE, Jean AMULETOS, TALISMANES Y PANTÁCULOS, Ed. Martinez Roca, S.A. Barcelona, 1974 Pág. 43



2.2.1 La ciudad vertical

Bajo el concepto de *ciudad vertical*, introducido al mundo de la Arquitectura desde los primeros constructores de rascacielos (los Skyscrapers en el siglo IXX), la pregunta de los arquitectos urbanistas ha sido ¿Cuán alto se puede construir? y en relación a esta construcción ¿cómo hacerlo en función al territorio y al espacio? No estuvo relegada de esta propuesta la incorporación de la comunicación con lo divino y la maravilla de querer tocar el cielo siendo humanos; para este cometido pusieron a su disposición todos los medios técnicos inventados hasta entonces.

Hoy en día, los arquitectos se hacen la misma pregunta: ¿cómo elevar una estructura? ¿cómo hacerla llegar al cielo? La estructura está en función a la forma, la posibilidad de su forma estructural se fusiona con el concepto de verticalidad por medio del espacio y territorio. Este concepto además nos obliga a la medida con el asentamiento de obras de características verticales en espacios abiertos; en primera instancia, es preciso encontrar el espacio público propicio, y como segunda consideración, integrar la carga iconológica adquirida a través del símbolo en un contexto urbano, y de esta manera, incorporarlo a la cotidianidad.

2.2.2 Sobre Ruckriem y sus dolomitas

La composición está sujeta a la teoría propuesta por el escultor U. Ruckriem el cual toma como referente a la dolomita; esta palabra proviene de dolomía y significa roca sedimentaria de carbonato doble de calcio y magnesio; su diferente disolución origina relieves ruiniformes. Alfonso Maso, escultor español, dice:

El encuentro con un bloque en medio de un paisaje orgánico es el resultado de un experimento sensorial. La luz y el entorno confrontan al inmóvil con la superficie que lo rodea. Ruckriem ha roto con la prisión, ha sido capaz de no necesitar sacar al ser humano oculto en la piedra; ese estado pacífico es el resultado



de un señuelo, una energía imán que complementa lo exterior con lo interior.⁹

Basados en la experiencia de los paisajes abiertos, se recurre al encuentro con lo externo que las *dolomitas*, desde tiempos inmemoriales, marcaron y significaron. Se adopta la composición orgánica como tal, es decir, se utiliza los contrastes naturales y texturas bajo el concepto de simplicidad espacial; todo debe estar determinado por su entorno:

La escultura es ese lugar
Es la colocación precisa
Nada más
Lo otro, como diría Whitman, está en ti ¹⁰

Hablar sobre espacios y el encuentro con ellos nos invita también a experimentar con el material a ser usado; en este caso, las tierras y la inevitable invención alrededor de ella, ha provisto de un material noble y natural como lo es el hormigón, de basta durabilidad y de fácil manipulación y procedencia.

El hormigón o concreto es un material que se obtiene de la mezcla de cemento Pórtland y agua. El hormigón es uno de los pocos materiales de construcción que llega en bruto a la obra, esta particularidad hace que sea muy útil para el modelado donde además se pueda variar en formas y texturas. Su resistencia y su larga duración hacen que sea el material usado por excelencia para la construcción, es más, soporta una fuerza de compresión elevada. Aunque su *resistencia longitudinal* es baja, se puede reforzar con acero a través de un diseño adecuado.

Sus componentes son: pasta de cemento Pórtland, agua y aire. La mezcla puede estar conformada por materiales inertes los cuales se dividen en dos: los finos como la arena cuyas partículas son menores a seis y cuatro milímetros y los bastos como la piedra y el cascajo cuyas partículas son mayores.

⁹ MASO, Alfonso TEORÍA ESCULTÓRICA DE LOS ESCULTORES. Facultad de Bellas Artes(Universidad de Granada), Madrid, 1975 Pág. 69

¹⁰ Ibidem Pág. 69



Los compuestos de cemento reaccionan y forman una pasta aglutinante que debe cubrir la arena y el cascajo. Cuando la pasta se seca y endurece, todos los materiales quedan ligados formando una masa sólida. En condiciones normales el hormigón se fortalece con el paso del tiempo.

El hormigón armado requiere de refuerzo con acero para que soporte su *resistencia longitudinal*. Se construyen unas rejillas metálicas las cuales proporcionan la resistencia necesaria. El hormigón y el acero forman un conjunto que transfiere las tensiones entre los dos elementos. El vaciado de placas en moldes resume el proceso de construcción; se transforma en bloques sólidos, constituyendo de ese modo el principio dolomítico, monolítico y de amuleto sagrado.

Consolidar la superficie precisa del elemento arquitectónico y nos recuerda conceptos de construcción y directrices propias, pues la obra escultórica se realiza en un espacio urbano abierto. De este modo, se concluye que el espacio de la urbe no sólo significa un lugar más amplio en medio de construcciones, sino también representa y revitaliza el lugar de encuentro y estancia de la gente donde la obra se constituye en patrimonio común, y donde la idiosincrasia popular se hace vigente. La obra es, en sí, el relato y descubrimiento simbólico de una segunda lectura metafórica de las significaciones iconológicas Kallawayas; en ella se encuentran diferentes símbolos que interrelacionados conforman un amuleto para la fertilidad, felicidad y la prosperidad.

La obra cuenta con cuatro metros de alto y cincuenta por cuarenta de ancho. Está situada en el camino de la autopista La Paz - El Alto, en el mirador denominado Sallahuamani de la ciudad de La Paz.

3. Objetivos

3.1 Objetivo general

Recrear la iconología Kallawayta como lenguaje plástico y entender la producción, funcionamiento y significado en una obra artística.



3.2 Objetivos específicos

- Caracterizar el icono mágico-religioso Kallawaya como alegoría representada
- Establecer la relación entre rito, mito y símbolo en la escultura primitiva y moderna
- Analizar la función del mito en la creación de una obra escultórica
- Estudiar el proceso semiológico de los iconos elegidos en el proyecto
- Adoptar el rito y el grafismo como forma de comunicación estética
- Comprender, describir y asumir en la escultura el icono mágico-religioso Kallawaya para su incorporación en el rito cotidiano urbano.

3.3 Objetivos prácticos

- Realizar una escultura a gran escala y en alto relieve con alegorías Kallawayas
- Transfigurar la escultura a hito geográfico y ritual, es decir, una apacheta
- Emplear como matriz compositiva la dolomita de Westfalia

4. Alcance

El presente estudio indaga en los rasgos ancestrales de la cultura Kallawaya, su ámbito mágico y estético y su relación con el cotidiano.

5. Referencial metodológico

Este proyecto comprende dos fases. La primera se limita a la recolección de datos y antecedentes, por lo que se vio conveniente usar el método deductivo ya que el proceso parte de hechos generales para llegar a lo particular, es decir, para el efecto del lenguaje iconológico. Este proceso está complementado con un trabajo de campo en las poblaciones más representativas como Charazani, Chari y Curva donde se tuvo informantes (curanderos Kallawayas) y se realizó un intercambio y confrontación de datos escritos con los recopilados;



de este modo es como se logró establecer los lazos con la investigación iconológica.

La segunda fase comprende la construcción de la escultura misma, acción realizada paralelamente con la obtención de los datos de la primera fase; este trabajo vislumbra el desarrollo de bocetos, la revisión semiológica de los mismos, selección de materiales y su proceso constructivo para finalizar con la instalación en un espacio público como lo requiere la escultura a gran escala.

6. Acopio de información oral (recopilación oral)

Locación: Provincia Bautista Saavedra (Charazani, Chari, Curva)

Informante: José Ramos (**Ver audiovisual**)

Ciudad de La Paz (Calle Linares)

Ciudad de La Paz (SOBOMETRA)

7. Acopio de información documental (recopilación bibliográfica)

Locación: Ciudad de La Paz (Museo de Etnografía y folklore)

Ciudad de La Paz (Museo Tiwuanacu)

Bibliotecas particulares

8. Métodos y técnicas

Fase 1

Método:	Deductivo
Técnica: Recolección de datos y antecedentes	<ul style="list-style-type: none"> - Trabajo de campo - Entrevistas a curanderos Kallawayas - Confrontación de datos escritos y tradición oral



Fase 2

Método	Propuesta
Técnica: Construcción en Hormigón armado	<ul style="list-style-type: none"> - Elaboración de bocetos - Revisión semiótica de los bocetos a utilizarse - Selección de materiales - Construcción de placas - Construcción de la estructura (soldadura) - Instalación en un espacio público

9. Materiales y Herramientas

Fase 1

Materiales:	<ul style="list-style-type: none"> - Bibliografía - Equipo de filmación - Equipo fotográfico - Diario de campo
-------------	--



Fase2

Herramientas:	<ul style="list-style-type: none"> - Montacargas - Equipo de soldadura - Bastidores, estecas - Lijas, brochas, etc.
Materiales:	<ul style="list-style-type: none"> - Cemento, arena, arcilla, ocre - Fierro de construcción, alambre - Plastoformo

10. Cronograma

Fecha	Marzo	Abril	Mayo	Junio	Julio	Agosto	Sept.	Oct.	Nov.
Fase 1	X	X	X	X	X				
Fase 2				X	X	X	X	X	X



CAPÍTULO I LA ESCULTURA

1. Generalidades

La escultura es una forma artística que utiliza directamente el espacio real tridimensional a diferencia de la pintura que crea un espacio ficticio sobre un plano simple. Una escultura debe estar en armonía con el espacio efectivo y mantenerse en interacción con el mismo; su forma puede ser compacta o sólida y puede tener relieves que se introducen en el medio que la rodea. En su proceso constructivo, puede ser hueca, lineal o calada, dando acceso a su propio espacio interno.

2. Técnicas y materiales

Dado que la escultura tiene una existencia real, el escultor debe ser capaz de emparejar la percepción y la imaginación con conocimientos prácticos y técnicos. Las tres técnicas básicas para producir una escultura en bruto son: la talla, el modelado y la construcción. La *talla* y el *modelado* son los métodos más antiguos y la base de las tradiciones escultóricas, mientras que la *construcción* ha sido explotada y aceptada a partir del siglo XX. El *vaciado* es una técnica alternativa; se trata de un proceso de reproducción y no de una producción original.

2.1 La Talla

En la talla, una masa sólida de material resistente recibe la forma mediante el corte, cincelado y abrasión del exterior del mismo para reducirla más y crear una forma determinada; este es un proceso de sustracción. Los límites exteriores de una escultura tallada están determinados por la forma y el tamaño de la masa del material en bruto. La madera y la piedra pueden emplearse para obras a gran y pequeña escala, o pueden unirse en bloques. La talla en marfil y



piedras preciosas también son posibles de trabajarse sólo en formato pequeño, por su delicadeza. La talla de formas delicadas o en relieve resulta extremadamente precaria, dado que un golpe mal calculado puede fracturar toda la pieza.

En trabajos de figura humana en piedra, los brazos y otros ángulos estrechos se tallan pegados al cuerpo; por ejemplo en los tobillos, existe a menudo un soporte de carga de piedra disimulado en forma de ropaje de tronco de árbol o de algún otro detalle apropiado. La textura y la sustancia del material determinan ciertas características de la forma escultórica.

El carácter fibroso de la madera proporciona a ésta algo más de resistencia a la tracción. Los diseños calados y las formas frágiles se ven más por lo general en tallas de madera, como los bellos retablos góticos. Un camino moderno es el emprendido por el escultor británico Henry Moore que utiliza yuxtaposiciones de espacio y masa tanto en tallas de madera como en las de piedra.

2.2 El modelado

En el modelado, la forma se labra directamente sobre un material blando y maleable, como la arcilla o la cera, sobre una mínima estructura de soporte hecha de material rígido; éste responde a un proceso de adición. El modelado proporciona al escultor una mayor libertad de expresión que la talla. Al material de modelado se puede dar forma en cada una de las fases de la escultura, permitiendo un control completo de la estructura tanto interna como externa. Si la obra no resulta satisfactoria se puede quitar todo o parte del material y comenzar de nuevo. En el modelado el tamaño, la forma y la extensión de las figuras son más variables que en la talla. Si el armazón es fuerte y está bien equilibrado, no se necesita un soporte externo.

El modelado en terracota es una técnica diferente, en esta no existe ningún soporte interior, por lo que la figura debe ser más compacta y sostenerse por sí misma. Las terracotas modeladas en hueco se secan y se someten a cocción



para hacer más duradero el material y para que posteriormente puedan ser decoradas. Las figuras modeladas en cera posteriormente se reproducen en metal mediante el vaciado; se utiliza esta técnica para lograr una escultura irrompible. El vaciado proporciona una reproducción de la forma pero alterando la textura superficial y el color original del material.

2.3 Construcción

Se denomina construcción al proceso de formación de una escultura a partir de varias partes que pueden ser todas de un mismo material o de sustancias diferentes. En gran medida, es un procedimiento desarrollado en el siglo XX provocado por el rápido incremento de materiales y técnicas disponibles gracias a la investigación científica e industrial. Las construcciones combinan materiales escultóricos tradicionales como la madera, piedra y metal pero, en el desarrollo de nuevas propuestas, se pueden incorporar materiales modernos como los plásticos y la fibra de vidrio.

Las técnicas modernas para levantar, unir y sustentar materiales pesados (cemento, hierro, bronce, entre otros) han eliminado algunas de las tradicionales restricciones en las formas esculpidas, y han abierto el camino a distintas representaciones en las relaciones con el espacio y los materiales. Los plásticos transparentes, por sus características, dan acceso visual al espacio, incluso tratándose de esculturas cerradas. En cuanto a las técnicas industriales de fundición, éstas se utilizan en esculturas en metal que proyectan enormes y pesados relieves sin soporte alguno. Las formas prefabricadas y toda clase de “objetos encontrados” pueden unirse entre sí y combinarse con materiales en bruto para funcionar en un nuevo contexto. A las obras móviles o que emitan luz se les incorpora mecanismos motorizados y circuitos eléctricos.

El campo que nos deparan los nuevos materiales y técnicas ha impulsado a los artistas a reexaminar las posibilidades de los materiales naturales dándoles, incluso en su propio entorno, nuevas formas.



2.4 Vaciado

El vaciado es un procedimiento utilizado para la reproducción de una escultura (única) en un material diferente al original, generalmente más duradero. Con alguno de los métodos de vaciado, la obra original resulta destruida durante el proceso; también, según el tipo de técnica, puede ser posible reproducir varias copias del original; para esta reproducción, se construye un molde o impresión que se utiliza alrededor de la pieza única. La técnica tradicional del vaciado es el método a *cera perdida* utilizada para el vaciado en bronce. Los ejemplares pequeños pueden ser macizos, pero los grandes generalmente son huecos; el metal tiene una considerable resistencia a la tracción lo que hace posible el vaciado de formas frágiles y salientes que no pueden labrarse en piedra, o que tanto en ésta como en arcilla cocida estarían expuestas a sufrir fracturas. Como el bronce se cuela en el molde, penetra en forma líquida en todos los detalles de éste, y cuando se solidifica se constituye en una copia fiel donde se conserva la forma del original. Algunas composiciones más complejas se pueden vaciar por secciones y posteriormente ser montadas.

El yeso es un material barato y de fácil utilización para el vaciado pero es un tanto tosco para una obra de acabado fino. La resina de fibra de vidrio puede utilizarse para vaciar formas tanto modeladas como construidas. Una ventaja de este material es que en el vaciado en hueco la escultura es bastante ligera; con distintas pigmentaciones, el escultor puede realizar una obra en color e incluso reproducir el bronce, de forma directa.

2.5 Combinación de medios

No es nada nuevo que las obras actuales de arte estén hechas por una combinación de materiales u objetos. La cantidad de esculturas que utiliza la “mezcla” de medios o el ensamblaje, es el producto de los cambios de actitud en cuanto al arte de este siglo. Para dichos fines, la técnica y su contenido es inseparable de la visión del artista. Numerosos artistas han utilizado las



posibilidades que ofrece la combinación de medios como forma de escapar a las técnicas tradicionales tales como la talla y el vaciado.

2.5.1 Collage

Inventado por los primeros cubistas en el siglo XX, utiliza numerosas clases de objetos entre los que se incluyen recortes y fotografías para crear una forma tridimensional en una superficie plana. Gradualmente, el collage pasa el esquema bidimensional y se concreta en cualquier obra que reúne diferentes principios o materiales. Uno de los nombres que se da a las obras con medios combinados es *ensamble* y proviene de la idea de ensamblar varios elementos.

2.5.2 Objetos encontrados

Otra técnica popular de combinación de medios es la utilización yuxtapuesta de objetos corrientes; se emplean tanto materiales sintéticos como naturales: madera, latas, embalajes y cualquier otro objeto de la vida cotidiana. La utilización de diferentes medios en la escultura tuvo su origen con la idea de romper las convenciones tradicionales; la escultura con medios combinados ha desempeñado un importante papel en la aceptación de una gran variedad de nuevos y estimulantes materiales que hoy son reconocidos en el repertorio del escultor.

3. El Arte Primitivo y su evolución

Se considera Arte Primitivo al trabajo desarrollado entre los años 32.000 y 11.000 A.C. (durante el último periodo glacial). Llamada también arte mueble, arte portátil o arte en miniatura, estos trabajos consisten en figuras y objetos tallados en huesos, cuernos de animal, piedra y modelados toscos en arcilla. El arte parietal o rupestre está relacionado con trabajos realizados en los interiores de cuevas como pinturas y grabados; este tipo de manifestación se puede ver en todas partes del mundo, aunque en mayor proporción en Europa occidental.



Los primeros hallazgos de este tipo de arte fueron descubiertos en las cuevas del suroeste de Francia en la década de los sesenta. La mayor parte son herramientas paleolíticas, así como dibujos y grabados en las paredes. Con estos descubrimientos, el español Marcelino de Sautuola dio a conocer las famosas cuevas de Altamira; los sedimentos aparecidos allí confirman la antigüedad de los mismos. Hoy en día se descubre un promedio de un yacimiento por año, no sólo en Europa sino en todo el mundo.

3.1 Escultura primitiva

La escultura primitiva abarca una extensa variedad de formas y materiales. Encontramos objetos naturales como colmillos ,conchas, marfil y huesos tallados o perforados, plaquetas con dibujos y grabados e incluso bastones de mando. En diversas zonas europeas también se han encontrado pequeñas esculturas en terracota con figuras animales y humanas; particularmente se conocen las figuras femeninas talladas en piedra denominadas *Venus*. En ellas se evidencia el culto a la fertilidad con una clara tendencia a la esquematización y un especial interés por resaltar los atributos sexuales y su consecuente uso.

En la escultura primitiva se utilizan una variedad de técnicas. Un recurso llamativo es la utilización de protuberancias naturales en la roca y en las estalactitas para acentuar o representar determinadas figuras. En algunas cuevas están marcadas también huellas de manos y grabados en el suelo. También se encuentran bajo relieves mediante la acumulación de grandes cantidades de arcilla; estas piezas solo se han encontrado en las zonas más profundas y oscuras de las cuevas, mientras que las muestras en piedra han aparecido siempre en las superficies más iluminadas, es decir, en el tramo más próximo a la entrada.

Casi todas estas esculturas tienen restos de pigmento rojo, lo que demuestra que en su momento estuvieron pintadas. El pigmento rojo usado está compuesto por óxido de hierro (hematitas u ocre) mientras que el pigmento



negro suele ser manganeso o carbón vegetal, derivado de la combustión de la madera. El análisis de los pigmentos ha puesto en evidencia el uso de mezclas o trucos pictóricos basados en la combinación del pigmento con talco o feldespato y con aceites vegetales o animales como aglutinantes.

El Arte Primitivo se clasifica normalmente en representaciones figurativas (animales o humanas) y en composiciones abstractas (iconos y símbolos). Casi todos los animales aparecen representados de perfil, la mayoría en estado adulto y fácilmente reconocibles; muchos otros, sin embargo, aparecen incompletos o se identifican difícilmente.

En las figuras representadas encontramos seres imaginarios como *El unicornio de Lascaux* encontrado en una cueva en 1940 en Francia, donde además se atestigua más de 15.000 grabados y 600 pinturas. Los animales que en mayor cantidad fueron representados son el caballo y el bisonte. En el Arte Primitivo los carnívoros fueron inusuales; los peces y pájaros aparecieron más tarde, en el arte rupestre.

Así, el arte paleolítico no es un arte de observación como se suele afirmar, tiene significado y estructura con diferencias entre épocas y regiones. Las representaciones de seres humanos escasean, aunque son habituales las figuras femeninas en formato pequeño. Los ideogramas son más abundantes que las imágenes figurativas, en estos se incluyen una amplia gama de motivos, desde un punto sencillo hasta las líneas más complejas; pueden aparecer totalmente aisladas en el interior de la cueva o estrechamente asociadas a las representaciones figurativas. Para algunos expertos, estos signos son representaciones de elementos reales, para otros son iconografías de carácter sexual.

En un primer momento, el arte rupestre se consideró puramente ornamental, carente de significado, mas los descubrimientos y hallazgos realizados hasta la



fecha ponen de manifiesto un complejo, y hasta ahora indescifrable, nexo entre los objetos representados y su localización. Existen asociaciones y signos enigmáticos, figuras intencionalmente incompletas o ambiguas y cuevas aparentemente deshabitadas.

A principios del siglo XX se aplicó la teoría de la *magia simpática*, teoría mediante la cual las representaciones servían para influir de forma mágica en las figuras, donde se introducía el rito y la magia en cada aspecto de la vida cotidiana.

Otra teoría fue la denominada *magia de la fertilidad* según la cual, al representar animales, se garantiza su reproducción y la consecuente provisión de alimentos para el futuro; en muy pocas ocasiones se distingue el género y los aparatos reproductores de los animales, éstos se muestran casi siempre de manera discreta.

En conclusión, la mayor parte del arte primitivo no tiene una relación clara con la caza o la reproducción. En el año 1950 los investigadores franceses Laming-Emperaire y Leroi-Gourhan, llegaron a la conclusión de que todo el arte primitivo no fue elaborado al azar, por simple observación de la naturaleza, sino bajo un estudio sistemático en cuanto a la composición. Los animales representados fueron considerados iconos, y de este modo, han sido asociados con las representaciones en otras cuevas. También dividieron los iconos abstractos humanos en femenino y masculino, vulvas para los primeros y falos para los segundos.

Existen otros investigadores que establecen otros criterios para identificar a los artistas de forma individual. De cualquier modo, ninguna interpretación es suficiente para explicar el arte primitivo como tal, considerando que este periodo abarca las dos terceras partes de la historia del arte que se extiende a veinticinco milenios sobre la tierra.



3.1.1 El totemismo

Uno de los grandes ejemplos que prueba la existencia de una herencia espiritual (religiosa) es el concepto de *tótem*.

Se origina en las tribus norteamericanas a orillas del lago Hurón, y en el siglo XVIII se trasladan a Dakota del Norte. Entre algunas tribus poseedoras de esta herencia podemos citar: los Chipeveos, Algonquines y Obchibve, a estos últimos se les atribuye el concepto de tótem introducido a la cultura occidental.

Tótem significa “clan” (palabra europea que procede del gaélico - lengua celta - que se habla en tierras altas de Escocia; su traducción equivale a “niño”)

En ese sentido, *Tótem = clan* representa a todos los miembros de un grupo procedentes de un mismo fundador. Entre las tribus norteamericanas, el primero o el fundador llevaba el nombre de un organismo natural como un animal, planta; o un fenómeno como el rayo, la lluvia, etc. Por regla general, un tótem lleva la figura de un animal sagrado y todo el grupo lleva el nombre de su tótem.

El totemismo es, en resumen, *la creencia en la figura representada por el tótem y por los poderes del organismo de su representación*. “Los tótems animales no pueden ser muertos ni comidos, ya que tal cosa sería como el genocidio”¹¹ de esta convicción nacen ciertas reglas y prohibiciones; los miembros del clan no podrán contraer matrimonio entre ellos, ni dar muerte al animal, planta, otro fenómeno natural del cual descienden.

Un tótem es, conceptualmente, un regente religioso con orden moral. Su materialidad está representada por el levantamiento de altos postes de complicada talla donde se representa, mediante símbolos, la leyenda de su



¹¹ SEEBERGER, Kurt MIL DIOSSES Y UN CIELO Ed. Bruguera, Barcelona, 1972 Pág. 123



clan o estirpe. Relata los hechos históricos relacionados con el poder y la magia.

Los pueblos primitivos, convencidos de que todo lo existente en el mundo constituye una sola unidad entre vida y materia, también afirman que los objetos muertos están envueltos con el hálito energético de los dioses. Estos últimos son considerados creadores del mundo, como actualmente todavía se asevera. Todo tiene alma, por ello, todo es sagrado y eficaz; las piedras pueden ser dioses y los árboles pueden ser demonios.

3.1.2 La escultura primitiva en los pueblos americanos

A partir de la conquista en América, son de considerar los interesantes intercambios de la cosmovisión sucedidos entre dos culturas en pugna. En la América precolombina, sin duda, se poseía una cosmología que une a hombres, dioses y naturaleza formando un todo indisoluble; en cambio, en Europa, se vivía momentos de descubrimientos tecnológicos y cultura predominantemente laica donde el hombre era el centro del universo.

Con este encuentro violento de predominio de una u otra cultura, es de suponer que la cultura cosmológica sucumbió inevitablemente, y con ella, sus manifestaciones estéticas. A vista de los inquisidores, la cultura precolombina mostró claras formas religiosas. La expresión estética de estos pueblos se articula en torno al conjunto de ritos y mitos como a ideas que hacen que el ser humano entre en contacto con el equilibrio universo. En este sentido, el "arte" en la América primitiva no existió como se afirma en occidente, por herencia griega. Es necesario recalcar que en este periodo evolutivo el arte primitivo en América no supone géneros artísticos y nunca está desligado de su carácter simbólico-religioso.



3.1.3 Escultura primitiva centroamericana

3.1.3.1 Los Aztecas

Las manifestaciones artísticas aztecas abarcan desde 1250 hasta 1521 D.C. No está por demás recalcar que es una de las más importantes de Centroamérica antes de la conquista. El término azteca, junto con los de México y Tenochca, se utiliza hoy en día para designar a los siete pueblos que llegaron al valle mexicano procedentes de Aztlan, lugar mítico situado al norte. El arte azteca es fundamentalmente un arte al servicio del estado, es decir, obedece a sus gobernantes y de este modo transmite a la sociedad su visión del mundo, reforzando su propia identidad frente a otras culturas.

De marcado componente político-religioso, el arte azteca se expresa a través de la música, literatura, arquitectura y escultura. Lo primero que llama la atención es la violencia que deja entrever la complejidad intelectual de su sociedad bajo una sensibilidad que revela su enorme riqueza simbólica.

La escultura azteca como tal es fundamentalmente monumental, se asocia con las grandes elevaciones arquitectónicas. Realista en su concepción, contiene un componente simbólico y abstracto relacionado con su universo religioso. Existen piezas que representan a dioses y sus mitos, a los reyes y sus hazañas.

De las obras que se conocen, una de las más impresionantes es la figura de la *diosa de las flores*, Xochipilli, que está sentada en un gran taburete con todo el cuerpo cubierto por flores tatuadas.

La escultura de menor escala pertenece al ámbito cotidiano y representa generalmente animales y objetos comunes que no necesariamente requieren de utilidad religiosa; algunas piezas conservan restos de pintura o incrustaciones. La técnica azteca creó obras de gran belleza con materiales difíciles de trabajar; entre las obras más famosas tenemos *La calavera de cristal de roca* que se encuentra en el museo de Mankind de Londres, donde se percibe el detallado conocimiento de la anatomía humana así como su pericia en el acabado casi transparente de un pulido perfecto. Los trabajos en madera y turquesa aportaron con una nueva propuesta en cuanto al material empleado,



se encuentran también tambores con relieves muy complejos, marcos para espejo de obsidiana y los llamados mosaicos de turquesa (esculturas en madera cubiertas con mosaicos en piedra) que continúan la antigua tradición centroamericana y de las que sólo se conservan algunas cabezas zoomorfas y máscaras.

La escultura, al igual que la pintura, está constituida por un lenguaje simbólico, altamente



Dios Azteca Xolotl 28.5 cm

abstracto, en el que no se observan representaciones naturalistas. El tema principal lo constituyen sus dioses; su ubicación son los templos o lugares de culto. Uno de los ejemplos más notables es “la falda de la serpiente” de 2.50m de alto procedente de la Plaza Mayor de la ciudad de México, expresión de la dualidad azteca donde la vida y la muerte son indisolubles.

Cuatlicue, (“la falda de la serpiente”), es dadora de vida como puede ser la representación de la destrucción. Su falda está formada por una trama de serpientes cuyas cabezas caen formando la orla, mientras que sus pies son dos garras de águila; la diosa aparece decapitada y surge de su cuello un chorro de sangre que adopta la forma de dos cabezas de serpiente. Para acentuar su significado lleva un cráneo por pendiente.

Bajo estas circunstancias, la escultura azteca sin duda conforma el ámbito mágico, religioso, simbólico y mítico que toda cultura primitiva ha establecido. No descuida el lado intelectual y tecnológico desarrollado a la par con la integración del ser humano y la naturaleza al mismo.

3.1.3.2 Los Mayas

Los Mayas tuvieron una serie de manifestaciones artísticas que engloban todas las técnicas y materiales que se puedan imaginar; se extienden en el tiempo más de 2000 años. La ubicación geográfica demuestra la extensión



que abarca desde el sur de México hasta la península de Yucatán, yendo por Guatemala, Belice, parte de Honduras y El Salvador. Su periodo de auge fue el clásico (300-900 D.C.); después vino el llamado colapso Maya, donde la población comenzó a emigrar abandonando los principales centros del sur para habitar más al norte y comenzar la reconstrucción en la Península de Yucatán, periodo que fue llamado post-clásico (900-1500 D.C.)

El arte Maya hunde sus raíces en la cultura Olmeca (1200-1400 A.C.) recibiendo posteriormente influencias de Teotihuacán y Tula, pues nos encontramos con un arte que coincide con los mismos patrones de la cultura azteca.

La escultura incluye una gran variedad de manifestaciones (altares, estelas, lápidas, dinteles zoomorfos, tableros, tronos, columnas, figuras de bulto). Entre sus principales características tenemos el uso del relieve, la “monumentalidad” en el tratamiento de los temas, el uso del color en el acabado superficial, la dependencia del ámbito arquitectónico, la profusión de signos caligráficos y ornamentales, la relevancia de las líneas curvas y el carácter escenográfico abigarrado de la composición.

Las estelas conmemorativas son un excelente referente; entre ellas destacamos las de Tikal, Copán, Quirigua y Cobán. Éstas son lajas de piedra clavadas verticalmente en el suelo en la que los escultores mayas tallaron en bajo relieve imágenes de celebración a sus reyes. Erigidas al finalizar un periodo de cinco a veinte años, narraban mediante signos los acontecimientos más importantes del reinado. Otros ejemplos son los dinteles figurativos que flanquean las puertas de palacios y templos: altares de piedras negras y figuras zoomorfas de Quirigua. La cumbre de la escultura maya llega con la construcción de los paneles en los edificios de Palenque; con este ejemplo, se demuestra la capacidad del ser humano en plasmar en un material como la piedra todo su entorno y su universo religioso.



3.1.4 Escultura primitiva en Sudamérica

3.1.4.1 Colombia

A un centenar de kilómetros de la frontera con el Ecuador, en la provincia de Huaila, se encuentran los restos arqueológicos de San Agustín. Más de 300 monolitos esculpidos (en grupos o aislados) son testigos de la cultura de un pueblo casi desconocido. La falta de datos cronológicos y del contexto de esta cultura hacen que se haga una clasificación según los hallazgos en el lugar.

Dichos monolitos en piedra poseen grafismos por incisión: rectángulos, cuadrados y cruces con valor simbólico o mágico; de la misma manera, se encuentran en los monolitos figuras antropomorfas, estilizadas y naturalistas que forman el grupo más característico de San Agustín. Se distinguen por su cabeza humana con dientes de felino, centran su valor expresivo en estos rasgos; el cuerpo permanece simplemente trazado en el bloque de piedra. Estas figuras representan muy probablemente divinidades y van acompañadas de elementos que las simbolizan: serpientes, cuchillos, cabezas trofeo y pequeños personajes.

Junto a los monolitos con rasgos animales, existen otros de carácter más naturalista llamados *guardianes del templo*, porque suelen aparecer flanqueando sus entradas. Construidos en grandes piedras planas, se erigen unas al lado de otras en forma de corredor y se cubren posteriormente con otra pieza a modo de techo. Otro santuario conocido es el de *Lavapatas*, dedicado al culto del agua. Consiste en una piedra colocada sobre una pendiente y esculpida de tal manera que el agua va dibujando un gráfico de la vida a orillas del río.

San Agustín también es conocida por sus trabajos en oro y es reconocida mundialmente gracias a su museo; su técnica orfebre es la muestra clara de un trabajo alejado del primitivo. Su refinamiento en las formas es evidente, tanto así que la leyenda del Dorado nació en esos márgenes.



3.1.4.2 Ecuador

El trabajo precolombino ecuatoriano es el menos conocido en América. La razón para ello no es el poco desarrollo de esta cultura, sino que los estudios arqueológicos son recientes, tanto así que las fechas cronológicas han sido establecidas de modo provisional. Es importante resaltar que en últimas investigaciones la cerámica más antigua que se conoce procede del Ecuador.

El lugar más conocido en la edad de piedra ecuatoriana pertenece a un asentamiento de cazadores tempranos en la población del Inga ubicada al este de Quito. Data desde el 9000 al 5000 A. C. Se especula que sus habitantes se dedicaban a la caza de animales de la fauna pleistocénica. Se conserva de ellos puntas de proyectil de cola de pescado.

En la costa destaca la cultura Vegas que conserva íntima relación con la cultura Siches en la costa del Perú. Se presume una interacción temprana entre los pobladores del Ecuador y otras zonas de América. Es posible que sean los precursores del cultivo del maíz. Se cree que sus habitantes residían en casas de paja en forma de colmena donde desarrollaron empresas líticas. Acostumbraban enterrar a sus muertos, por lo que se sospecha una relación espiritual con otros mundos paralelos.

3.1.4.3 Bolivia

El estudio de los pueblos primitivos en Bolivia se basa en los hallazgos arqueológicos en piedra y la comparación con otras culturas de las mismas características y temporalidad. Este horizonte formativo nos lleva al surgimiento de la cultura Tiwanacu que se subdivide en tres culturas anteriores: Viscachani, Wancarani y Chiripa.

Cultura Viscachani: Es la cultura más antigua y conocida en Bolivia; Viscachani se ubica a sesenta kilómetros de la ciudad de La Paz. De clima frío y tierras empobrecidas, su principal material lítico fue la cuarcita verde; con ésta se fabricaban hachas de tamaño considerable cuya tosquedad se relaciona



con la industria paleolítica en Europa. Las hachas son de diversas formas y unifaciales (talladas de un solo lado). También se encontraron raspadores.

La característica de esta primera etapa es la ausencia de puntas de flecha, lo que significa que no se usaba el arco; tampoco se descubrieron morteros o piedras de moler lo que hace suponer que no conocían la agricultura. Al no ser cazadores ni agricultores, suponemos que fueron pescadores o pastores. Se desconoce la forma de sus viviendas y su tipo de vestimenta.

En terrazas más bajas, según la estratificación, se encontró un variado testimonio arqueológico perteneciente a la cultura Viscachani II. Se caracteriza por la presencia de puntas de lanza; en este periodo también se utiliza la cuarcita verde con la presencia de buriles, herramientas que implican la modificación de la materia prima y que marca el principio de la industria primitiva. Otro descubrimiento son las clavas cuya forma angular permite lanzarlas a gran distancia (como un boomerang).

Relacionado con Viscachani esta el yacimiento de Sud Lipez. Allí se encontraron artefactos parecidos a los de Viscachani pero realizados en basalto negro de grano grueso y tosco de menor tamaño, incorporándose también las gubias y perforadores.

Cultura Wancarani: Esta cultura descubierta en 1958, está situada hacia la parte media del río Desaguadero en el departamento de La Paz. Se presume que los Wancarani fueron un pueblo aislado, conocedores de la agricultura en sus primeras formas. El cultivo era individual, sus habitantes hacían hoyos para poner la semilla; no conocían técnicas de riego. Puede ser que en la cultura Wancarani se inició la domesticación de la papa. Fabricaban puntas de flecha, lo que supone la caza; hacían morteros de piedra posiblemente para fabricar bebidas.

Los Wancarani también domesticaron camélidos andinos; vivían en casas de techo de paja con una planta circular de unos tres metros de diámetro con cierta reducción cónica en la parte superior. Su organización social nos



permite afirmar que su gobierno estaba regido por un consejo de ancianos; lo que los convierte en una comunidad autosuficiente (economía natural).

Lo que nos interesa, en este subtítulo, es su industria, que a diferencia de los Viscachani, llegó a la fabricación de la cerámica utilitaria. El pulido se obtenía a espátula y se carecía de engobe (baños de arcilla). Se representaba generalmente a camélidos que eran la base de su subsistencia; dichas representaciones acusan una estilización inicial. También se han encontrado tablillas de arcilla con representaciones antropomorfas y urnas funerarias.

Cultura Chiripa: La cultura Chiripa es la más objetiva de todas en referencia a la formación de Tiwanacu. Está ubicada en la parte media de la península de Taraco, a unos veinte kilómetros de Tiwanacu en el departamento de La Paz; fue descubierta por el arqueólogo Bennet.

Chiripa fue una aldea edificada en un montículo de unos seis a ocho metros de altura; consistía en un patio central alrededor del cual se alzaban casas de plantas rectangulares. En este patio central se descubrió un templete semisubterráneo, al que se le atribuyen finalidades religiosas.

Su clima era benigno, y por ende, conocieron la agricultura que a pesar de su pobre desarrollo alcanzó la domesticación de la papa. Asimismo, descubrieron la deshidratación, y a consecuencia, la elaboración de la *tunta* y el *chuño*.



Lápida de piedra – esculpido en alto relieve

En una cadena de asociaciones se puede establecer que la lana de los camélidos pudo originar la industria textil. Debemos destacar la fabricación de “camellones”, una forma particular de riego, con cuya técnica se contrarrestaba la aridez del suelo. Siendo una cultura lacustre, Chiripa debió



ser un pueblo de pescadores; no se descarta el culto al pez que aparece en los petroglifos tiwanacotas.

Se afirma que la cultura Chiripa conoció la fundición del cobre. Con esta técnica se constata el alto nivel tecnológico y cercano a la aleación con el estaño para dar lugar a la fundición del bronce. También conocieron el laminado del oro; tanto el bronce como el oro tenían varios usos, entre ellos la fabricación de los “topos” (broches ornamentales). Su industria cerámica era tanto utilitaria como artística, policroma con fondos rojos decorados con marrón, amarillo y negro. Se hacían decoraciones por medio de incisiones y relieves. En su dibujo resalta la línea escalonada, figuras de felinos, serpientes y llamas. La colocación de estos gráficos obedece seguramente a finalidades totémicas o religiosas.

Cultura Tiwanacu: Gracias al horizonte formativo de las culturas Viscachani, Wankarani y Chiripa podemos completar el desarrollo de la cultura Tiwanacu. Se halla en las serranías de Achuhuta y Quimsachata. Data desde los años 300 A. C. hasta el 1000 A. C. De clima frío, su altura alcanza a 3.850 Mts. sobre el nivel del mar.

En Tiwanacu se puede apreciar, independientemente de la época, dos fases claramente diferenciadas: una de carácter descriptivo y realista (dibujos) que tiene su propia evolución, también conocida como época aldeana; y una segunda de carácter conceptual (constitución económica, política y social) donde la morfología es abstracta. El primer periodo, o época aldeana, comprende desde las primeras formas de asentamiento sedentario confirmado por el descubrimiento de calzadas empedradas hasta la existencia de ceramios. El sustento de esta sociedad se logra principalmente por la producción agrícola y la domesticación de los camélidos. En cuanto a la cerámica, las primeras vasijas tenían forma de platos hondos o fuentes de base redondeada. Poco a poco la vasija se hizo más alta, con cuello, de esta manera aparecieron las asas y la decoración, revelando un patrón común: el símbolo escalonado. También



en esa época se incorpora la utilización del retrato y la figura humana como imagen; este recurso trata de mostrarse en términos realistas, y es evidente la intención de llegar a la transposición fisonómica.

Todos los elementos cerámicos se trabajaban con el “sistema de rollos” ya que no se conocía la rueda o torno de alfarería. Se encontraron rastros del uso de engobes. El *cocimiento* determina el progreso en la técnica; se usa el piso sobre el que se sobreponen las capas de combustible y luego los objetos a ser cocidos. Esta técnica aún subsiste en el altiplano.

Respecto a otras actividades, se considera la fundición del cobre trabajado a modo de laminado, de esta manera se puede afirmar que también se llegó a la técnica mencionada en oro y plata. La industria lítica consistía en la utilización de la piedra para la fabricación de armas y objetos religiosos; entre ellos tenemos figuras humanas, ejemplo de ello son la cabezas clavadas que aparecerán posteriormente.

En una segunda época, la figura abandona la interpretación natural de las cosas para convertirse en un *plano* que, interna y externamente, está dotado de iconos. Este periodo se lo conoce como época expansiva o imperial. A partir del año 100 de nuestra era, la aldea Tiwanacu se convirtió en urbe o ciudad. En este sentido, el progreso de la cerámica es visible por su finura y sus nuevas técnicas.

Según los arqueólogos se afirma que, por estos tiempos, se comenzó la construcción de los grandes edificios líticos tales como Kalasasaya, Pumapunku y la pirámide de Akapana. En cuanto al arte escultórico, Tiwanacu representa independencia en el ciclo evolutivo, contiene su propia representación natural y morfológica con un carácter conceptual: la “abstracción significativa”¹². La figura abandona todo intento de representación natural para convertirse, como se decía anteriormente, en un espacio plano y simbólico compuesto por una compleja serie de iconos que representan *ideas*.

¹² Término utilizado por Carlos Salazar Mostajo en HISTORIA DEL ARTE AMERICANO NACIONAL



Las cabezas clavadas son consideradas las representaciones escultóricas más antiguas. Aparecen en el Templo Semisubterráneo de Tiwanacu donde además se pueden apreciar tres estelas talladas con la misma orientación escultórica; estas últimas representan formas antropomorfas realizadas en grandes bloques de piedra, sin abandonar la forma cuadrangular de la misma. La estela de mayor antigüedad es la llamada “ el fraile”. Ostenta símbolos lacustres, es decir, formas marinas; su altura es de 2.30 Mts.

La escultura “Bennet” es quizás la más conocida. Bautizada así en homenaje al arqueólogo del mismo nombre (1932), su ideografía incorpora figuras humanas usadas como acción compositiva. En medio de las diferentes alegorías, se representan elementos similares a los de la *Puerta del Sol*; se presume códigos astronómicos y de cálculo ritual. Esta maravillosa construcción mide 7.30 Mts. y se distingue por ser un solo bloque de piedra arenisca.

En referencia a la *Puerta del Sol*, se presume que es una obra inconclusa, y que incorporaba dos puertas laterales. En cuanto a su representación ideográfica, se discute la teoría sobre la intención de un calendario agrícola realizado en base a estudios astrológicos, aunque otra interpretación afirma que se trata del relato figurativo sobre las fases evolutivas del hombre desde las formas del primer mamífero acuático hasta los rasgos actuales, es decir se alude a la génesis, a la madre tierra fecundada por el dios Sol. Todas estas construcciones fueron realizadas en la época denominada clásica.

El lugar que ocupan las ruinas de Tiwanacu tiene una extensión de unos 1.000 Mts. de largo por 500 Mts. de ancho. En esta superficie se encuentran las grandes estructuras arquitectónicas y una serie de construcciones menores más algunos monumentos aislados. Las más notables son:

Akapana: Está situada en una colina artificial con una extensión de 210 Mts. y una altura de 15 Mts. Considerada una pirámide escalonada, aun se realizan excavaciones en el lugar.



Kalასasaya: Su estructura principal es un gran rectángulo de 125 Mts. (en un lado) que originalmente debió formar un recinto con muros de grandes bloques de piedra labrada y entre uno y otro bloque de piedras menores. En el lado este, se observa una escalinata que da acceso al recinto principal. Al noreste se encuentra la *Puerta del Sol* que mide cerca de 4 Mts. de ancho por 2.75 Mts. de alto.

Pumapunku: Es un grupo de ruinas constituido por una especie de plataforma formada por hileras de bloques de lava y arenisca. En su lado norte hay una serie de asientos tallados en piedra que posiblemente son restos de una pirámide. La escultura y la Arquitectura define el esplendor alcanzado en el periodo clásico, aunque no se puede establecer con exactitud su comienzo. Todas estas manifestaciones del arte tiwanacota son testigos de una cultura floreciente que se extinguió súbitamente, dejando casi todas sus obras inconclusas. No quedó huella de su raza, idioma e historia, ni del lugar a donde fueron sus habitantes.

Cultura incaica: Estudiosos afirman que la cultura incaica deriva de la tiwanacota. Aunque no existe evidencia, lo certero es que se acogieron a la cultura *Qolla* la que hasta hoy conserva vigencia. Pedro Cieza de León, basándose en los relatos de descendientes de los incas, dijo que Manco Kapac, el fundador, había llegado por el año 1.000 d. C. a la región del Cuzco. Sin embargo, para el inicio del imperio incaico (gobernado por Manco Kapac hasta Huascar y Atahualpa - 13 incas) se puede aceptar como fecha aproximada el año 1.200 d. C. Históricamente se puede citar el 1.438 como fecha en que el inca Pachacutec asume el trono.

Entre las expresiones artísticas arquitectónicas más impresionantes se hallan los templos, los palacios, las obras públicas y las fortalezas. Machu Picchu es una de ellas; consiste en enormes edificios de mampostería encajados cuidadosamente sin argamasa u otro aglutinante, como el Templo del Sol en Cuzco. Estas construcciones de alta ingeniería fueron edificadas con



equipamiento básico. Otro importante logro es la construcción de puentes colgantes a base de sogas (algunas con casi 100 Mts. de longitud), canales de riego, acueductos y la manipulación de metales como el bronce.

La tradición orfebre en el imperio incaico marcó indudablemente una de las muestras de refinación artística. El cobre, el bronce, la plata y el oro fueron trabajados por sus habitantes, siendo el repujado y el calado en láminas el procedimiento más refinado. Las decoraciones son eminentemente geométricas, aunque los motivos antropomorfos y zoomorfos son frecuentes.

En cuanto al arte cerámico, se carecía de torno y el artesano modelaba sus piezas a mano. También se usaba el molde que permitía la fabricación en serie, de tal forma la producción se incrementó notablemente. Es importante distinguir el trabajo de cerámica utilitaria y de uso ritual, entre estos últimos podemos citar los *keros* y *pajchas* contruidos en maderas muy duras como la chonta. Se ornamentaban mediante incisiones o decoración labrada sobre las que luego se aplicaban pastas resinosas coloreadas. Los temas solían ser escenas figurativas dispuestas en franjas o frisos, los que proporcionaban una riquísima información sobre la vida incaica tanto en la época prehispánica como en tiempos de la conquista. Estos artefactos fueron utilizados en libaciones rituales a la tierra.

Los trabajos realizados en piedra constituyen el otro gran conjunto de obras incas; sus representaciones son en su mayoría zoomorfas (auquénidos, llamas, vicuñas, alpacas), y fitomorfas (mazorcas de maíz, conocidas como *conopas*, y numerosos cuencos y recipientes llamados morteros).

Entroncados en las tradiciones artísticas andinas, los incas supieron imprimir un carácter propio y original a sus obras. Basadas en una simplificación de las formas por medio de volúmenes geométricos sencillos, esquematizaron los motivos decorativos muy próximos a una concepción estética geometrizable y cubista. El arte inca se caracterizó por la sobriedad, la geometría y la síntesis, teniendo en cuenta lo práctico y funcional más que lo formal.



CAPITULO II

LA CULTURA KALLAWAYA

I. Generalidades

No se ha escrito aun sobre la historia del pueblo Kallawaya; se cree que está íntimamente ligada a los orígenes del imperio prehispánico. Al hombre Kallawaya se lo puede considerar nómada, sin embargo, muchos de ellos viven y transmiten sus conocimientos desde su lugar de residencia, los hermosos valles de Charazani, Chajaya, Curva y Kanlaya (provincia Bautista Saavedra del dpto. de La Paz). El Kallawaya, además de tener gran conexión con la medicina natural, también tiene contacto con la magia y los ritos.

El conocimiento de la quiromancia y astronomía forman parte de sus conceptos básicos de vida. El Kallawaya es políglota, domina el quechua y el aymara, y con la conquista también el español. Su lengua originaria es el



puquina, que en tiempos remotos estaba reservado para la población masculina; este dialecto era considerado sagrado porque en él se transmitían sus conocimientos y prácticas ocultistas curativas. A diferencia de los demás pueblos que lo circundan, los Kallawayas, hasta la actualidad, son capaces de comunicarse con una mayor fluidez con otras regiones. Su población, al presente, sobrepasa los 3000 habitantes activos (practicantes curanderos), ya sean en ciudades o en la misma región.



Según Rigoberto Paredes, el término Kallawaya procede de fonemas aymaras. “Qolla-wayá” significa *llevar medicamento o alivio*; este significado indica claramente el oficio que tienen estos curanderos. En otras lenguas como el quechua no se encuentra su correspondencia, por lo cual se sustenta la teoría anteriormente citada. Los Qolla-wayas, geográficamente, se ubicaban en la región conocida como Qolla-suyo, vale decir, lugar donde se encuentran los medicamentos o remedios. Esta cultura, clasificada dentro de la aymara, es independiente hasta en su idioma y mantiene sus características iniciales. En la conquista de los Incas a los Qollas fueron considerados cultura superior, doctos en medicina y artes mágicas; de este modo, fueron llevados al Cuzco para que se encargasen de curar a la nobleza Inca. Esto supuso un trato distintivo y la inclusión de estos curanderos a la elite real.

También les confiaron las ceremonias de culto, la predestinación del futuro mediante la astrología y por ende el destino del imperio. Con esta íntima relación, se permite, sólo a la nobleza, el aprendizaje del idioma sagrado (puqina) negado al pueblo; celosamente guardado, su aprendizaje se castigaba con la pena capital. A la caída de Atahualpa, los Kallawayas regresaron a su territorio ocultando ese dialecto y usándolo solamente en rituales religiosos y mágicos.

Con el mestizaje y su posterior inclusión en la vida social urbana, la sabiduría y sobrevivencia de estos pueblos ancestrales responde a su rasgo itinerante. Gracias a su conocimiento, fue y es una de las culturas respetadas desde las épocas donde el aniquilamiento a los originarios era inminente; de no ser así, hubieran desaparecido inevitablemente.

Para el común de las personas, un Kallawaya es sinónimo de curandero sin conocimientos científicos, sin embargo, sus alcances médicos son tan respetados que sus curaciones a enfermos desahuciados han superado a hombres de ciencia. Estos aciertos médicos no son fruto de la casualidad, sino del estudio herbolario que realizan.



Hoy en día, los Kallawayas son considerados los primeros alquimistas capaces de desarrollar el uso de la *quina*, elemento que ha revolucionado la farmacopea mundial. La terramicina y la penicilina, la genciana, la hipecacauna, el aceite copaiba y una infinidad de productos y yerbas medicinales, cortezas, minerales y sustancias animales son una contribución a la medicina moderna.

Estos elementos científicos de ninguna manera podían estar desligados del esoterismo. La comunicación con la naturaleza conlleva sus conocimientos de astrología, conceptos filosóficos, mitos y literatura. El contacto con el cielo y la tierra son el nexo necesario para sus curaciones; para el Kallawaya no se enferma sólo el cuerpo sino también el alma. Una íntima conversación con el cosmos es la madre de toda su sabiduría. Un Kallawaya es capaz de transmitir información oral de mitos, creencias y costumbres que hacen a su pueblo. Es el encargado de las relaciones con las tres Pachas (alajpacha, akapacha, mankapacha) y responsable del bienestar de sus hijos. La cultura Kallawaya es la clara muestra de una cultura sobreviviente y en constante evolución.

2. Ubicación geográfica

El sitio habitacional Kallawaya está ubicado en la provincia Bautista Saavedra del departamento de La Paz, al nordeste del lago Titicaca antiguamente integrada a la provincia Muñecas. La provincia Bautista Saavedra fue fundada en 1948; responde a ese nombre en memoria del escritor quien además ejerció funciones de presidente por un corto periodo.

Cubre 2.525 km² y limita con las provincias: Camacho y Muñecas al Sur, Larecaja al Sureste, Caupolicán al Norte y con el Perú al Oeste. Administrativamente está dividida en cinco cantones: Camata, Curva, Chullima, Chajaya y Amarete. Su capital es Charazani. Presenta un relieve montañoso, sobre todo en la parte occidental, formada por dos recodos de la Cordillera Real. La parte oriental es menos accidentada, presentándose valles abiertos y llanuras.



Se distinguen tres zonas diferenciadas de acuerdo a la topografía con diversidades en la flora, fauna y clima. En el **Norte** y en el **Este**, entre 1.500 y 2.200 de altitud, se encuentra la región baja con flora y fauna subtropicales y clima cálido; al **Oeste** llegando a la Cordillera, (parte alta entre 3.700 y 4.400 Mts.) se encuentra una vegetación y fauna muy pobre de clima frío. Finalmente, al **Sudeste**, entre 3.700 y 4.400 de altitud se encuentra la región de valles altos, su clima es templado y poco húmedo en todas las estaciones; la temperatura media es de 18°C.

En las mencionadas zonas, las estaciones se reducen a dos: el invierno (de mayo a octubre) caracterizado por sequía casi total, y el verano (de noviembre a marzo) con lluvias alternadas y corrientes de bruma densa que se mantienen generalmente hasta diciembre.

3. Identificación cultural y étnica

Es necesario recurrir a estudios arqueológicos para poder demostrar la antigüedad del pueblo Kallawaya como colectividad cultural. En cuanto a dichos estudios, sólo se puede asegurar que pertenecen a culturas locales con claras influencias incaicas y algunos elementos del Tiwanacu expansivo. Estos datos son totalmente esclarecidos por Carlos Ponce Sanjinés quien denominó a esta cultura "Mollo". Después de estos trabajos podemos afirmar hipotéticamente que la región fue poblada por originarios del Perú en el siglo XIII a XIV.

Rescatando otros estudios de cronistas de principios de la colonia, éstos mencionan que los aborígenes selváticos conocidos como *Lekos* y *Yaguatiri* (de la familia Arawak) vivían al pie de monte cercano al río Tuichi, situado en la actual localidad de Camata (zona Kallawaya). Según esta hipótesis, ellos también aportaron rasgos para la construcción de la cultura Kallawaya. Aunque es muy difícil aceptar esta postura, no podemos desechar la posibilidad de estos datos.



Tomando en cuenta el origen lingüístico, se evidencia que los Kallawayas y otros cantones allegados son bilingües. Para poder afirmar estas conjeturas, serían necesarias encuestas de carácter antropológico físico, lingüístico e histórico. Lo único que podemos suponer y deducir es que se produjeron mezclas culturales entre Quechuas, Aymaras y Arawak, y de este modo, el Kallawaya mestizo biológicamente y culturalmente es el que hoy conocemos.

4. Lengua Kallawaya

Los Kallawayas son depositarios de un idioma lleno de misterios que fue conservado a través de los siglos con el mayor recelo. Ningún cronista de la época de la conquista y el coloniaje ha podido revelar algún atisbo de su vocabulario; sólo se indaga que los Kallawayas tienen un dialecto propio que lo usan en su actividad curativa y en las oraciones dirigidas a sus Dioses. El primer vocabulario de palabras Kallawayas que se publicó fue el de Luis Soria Lenz en el boletín de la Sociedad Geográfica N° 71 y 72 en 1954.

La lengua Kallawaya tiene una gramática completa y está dotada de una riqueza de expresiones que no se encuentran en el aymara o el quechua; Oblitas Poblete afirma que sus fonemas derivan del idioma de los Incas. Recientes investigaciones afirman que el puquina fue y es la lengua originaria de los Kallawayas, éste se trasladó a las cortes incaicas y se adoptó como vocablo sagrado e inescrutable.

Los Kallawayas no usan el puquina en todas sus actividades, sólo en las relacionadas a la curación, adivinación y actividades rituales; esta es la razón por la cual el resto de su familia lo ignora, en especial niños y mujeres. El lenguaje usado es en general el quechua que dominan perfectamente.

Se presume que en el imperio incaico los nombres de la realeza fueron producto de las adivinaciones de un Kallawaya, y por consiguiente, se asume que fue uno de ellos quien bautizó a los miembros de la realeza según su participación y función en el imperio. Según Garcilazo de la Vega, el primer inca fue bautizado con el nombre de Manco Kapaj, que en los idiomas



quechua y aymara no tiene significado. En puquina en cambio, corresponde a la descomposición de las palabras Maa-Kokhapa o Mii-qa-Khapa. Maa y Mii representa al numeral “uno” (el primero) que es equivalente a Ko, esto a su vez significa poder, riqueza, virtud y perfección; Kaphaa quiere decir nación. Juntando los dos vocablos (Maako Khapa) se traduciría como el primer virtuoso en la nación Inca.

Existen varias muestras de la significación del puquina; algunas palabras sueltas que hasta hoy se usan son:

AYAR SAUCA: Ayar = tronco
 Saucá = corazón rico, alegre, pleno.

Es decir, persona de corazón e interior generoso y alegre.

MAMACORA: Mama = mamá
 Cora = que lo ve todo, la vigilante.

Es decir, la mujer madre que lo ve todo y lo vigila.

PACARICOJ: Pacari = tierra
 Co = fértil que crece

Es decir, tierra que crece fértil

QUIWAR : Reunión para alegrarse, fiesta

INQUILA: Persona en plena juventud.

MAMA CAWA: Mujer fértil con muchos hijos, en algunos casos relacionados con la siembra significa abono.

CHUQUILLANTO : Chuqui = Oro
 Llanthu = Cerro

Es decir, cerros o montañas de oro



PALLA: Princesa, la escogida

TIWANACU: Tiwuna = Formación de arena
Qo ó Ku = Riqueza, grandiosidad.

Es decir, lugar rico en arena.

MAMA YUNTU: Madre de las víboras

Esta lengua, todavía en pleno estudio, se viene socializando en las poblaciones donde habitan los Kallawayas. Actualmente, es más accesible su comprensión.

5. Magia y religión en la cultura Kallawayaya

Para un curandero Kallawayaya, todo lo que le rodea está dotado de un alma con la que puede comunicarse. Las montañas hablan, las plantas hablan, las piedras hablan, hablan los vientos, los ríos, las nubes y la coca también; un Kallawayaya, al iniciar el rito del chajcha (masticar Coca) está orando, está derrochando fe en el altar de su alma, está haciendo el papel de sacerdote y creyente a la vez, reconfortando su espíritu con la naturaleza y su simplicidad.

La coca viene a ser la primera parte del rito en su religión, el imperceptible sentido de la liberación. La "chajcha" se repetirá seis veces al día, y por medio de la experiencia, quienes participan de dicho rito rectificarán los



conocimientos para la curación del cuerpo y alma. Un Kallawayaya es consciente de la vida, y por ende, del dolor y la felicidad que ella implica. La coca es el caliz, es la que revela las verdades; la coca es virtud, es poner al hombre en



comunión con el misterio de la vida, es el auto sacramental de todas sus fiestas religiosas, el remedio de todas sus enfermedades, la hostia de todos sus cultos. Para el Kallawayá todo nace, crece y muere como está previsto; caminamos en este mundo con nuestro lado bueno y malo, unos en ventura y otros en desgracia, unos para reír y otros para llorar. El destino está previsto desde que nacemos.

La tierra, la Pachamama o Pacasmilli, es el paraíso donde se encuentra toda la felicidad, la paz y el amor puro que no se conocen en este mundo. Por medio de la muerte, los hombres se ponen frente a las divinidades, y se reencarnarán en montaña, río, lago, etc. si son buenos, y si son malos o envidiosos, les espera la maldición eterna: el alma vaga sin poder reencarnarse.

Morir en materia, para el Kallawayá, es vivir en espíritu, convertirse en madre naturaleza. Por eso, al dirigirse a una flor silvestre, él pronuncia lo siguiente: “en esta flor puede estar reencarnado el espíritu de un antepasado y se la venera con especial cuidado como si se tratará de una flor sagrada”¹³.

El ordenamiento establecido por los Dioses es este; sus leyes deben cumplirse indefectiblemente porque, de otro modo, el caos y el desorden sobrevendrían en el cosmos. Las fuerzas del universo tienen su órbita de acción; cada estrella, mundo u otro gira y se mueve dentro de sus propios límites. Se respeta la estabilidad de los astros como un reloj perfecto que al aflojarse algún mecanismo provocaría un funcionamiento irregular. Si alguna fuerza, regidora de la estabilidad del cosmos o de los mundos, sufre un desvío, se manifiesta el enojo de la divinidad y se traduce en fenómenos atmosféricos como: terremotos, huracanes, sequías, inundaciones, etc. La desobediencia del hombre provoca estas reacciones de las divinidades.

En resumen, se puede afirmar que la religión Kallawayá pertenece a la doctrina filosófica del panteísmo; claramente identifica al mundo y a su Dios en la veneración a la naturaleza y a los astros; ellos tienen la capacidad de

¹³ OBLITAS, Enrique CULTURA KALLAWAYA, Ed. Populares Camarlinghi, La Paz. 1978
Pág. 32



crear y ser origen de todos los seres. El Kallawaya, mediante la veneración, aspira a convertirse en naturaleza, principio vital que da origen al mundo.

5.1 La doctrina de los contrapuestos

El concepto Kallawaya sobre la existencia de las cosas radica en el equilibrio de las mismas, la contraposición y estabilidad de las fuerzas, el existir y no existir. El bien se contrapone al mal, el día a la noche, la salud a la enfermedad, la integridad frente a la desintegración. Bajo este entendido, para el Kallawaya, el universo se convierte en una eterna lucha entre las dos fuerzas y él es el sujeto que puede equilibrar ambas energías. Para aquilatar dichas fuerzas se suele recurrir al rito por medio del culto a los dioses buenos y malos: a los últimos para aplacar su ira; a los buenos para que contrarresten la ira de los malos.

También existen contrapuestos en las yerbas medicinales. Tenemos unas que curan las enfermedades del frío y otras del calor. Todas las cosas y los seres de la naturaleza se caracterizan por su nivel de contradicción o contraposición, por ello existen cerros y astros machos y hembras.

5.1.1 Ajayo o concepto del alma o ánimo

Según los Kallawayas, el ser humano se compone de tres elementos vitales: el cuerpo material, el alma o *athunajayo* y el ánimo o *juchuiajayo*. El cuerpo es la sustancia o materia, es decir comprende la carne, los huesos, la sangre y todo lo palpable. El alma o *athunajayo* es el espíritu, el lado divino capaz de percibir las sensibilidades de los otros; si el alma o *ajayo* sale del cuerpo sobreviene la muerte porque sin alma no existe la vida. El ánimo o *juchuiajayo* es el fluido que da consistencia al cuerpo, es el complemento del alma; sin el ánimo, el alma no funciona normalmente, es el encargado del control patológico del cuerpo y sus manifestaciones son variadas y se dan a conocer generalmente durante el sueño.



Se suele afirmar que el contacto con el ánimo tiene relación con la clarividencia, se señala la sensibilización ante los otros. También el ánimo es el que predice las enfermedades por el susto, esta sensación es la encargada de marcar las pautas para su curación. No debemos olvidar que el cuerpo sin alma y sin su ánimo no podrían constituir un solo elemento vital que produciría movimiento y acción.

5.1.1.1 Pérdida del ánimo

Una persona perderá el ánimo por causa del llamado *susto*, este ocasiona que el ánimo salga del cuerpo y se quede en el lugar del incidente. El mito es que quien “se asusta” debe ingerir un poco de tierra, caso contrario, el individuo se enferma con fiebre, palpitos, dolores de cabeza, delirio y hasta puede llegar a la locura.

La fórmula usada por los Kallawayas para llamar el ánimo es la siguiente: “Animo vente, vente vuelve a tu cuerpo, no te quedes, tu dueño está llorando, vuelve a tu dueño, vuelve, vuelve”¹⁴. Cuando esta precaución no es suficiente también se acostumbra miccionar o escupir en el lugar, para que estas deyecciones queden como sustitutos del ánimo en la tierra.

La creencia general es que el cuerpo del ser humano es vulnerable a la inserción de malos espíritus que producen enfermedades; el espíritu del *anchancho* produce la locura, el espíritu del *machula* produce la gripe. Existen emanaciones tan malignas que duran años y hasta se transmiten por contagio donde el daño puede llegar a toda una población; para su curación se requieren de ritos mayores.

5.1.1.2 Culto al ajayo

Ya citamos que el *athunajayo* es inmortal, rodea al hombre con su energía y por medio de ella éste es capaz de moverse; da la capacidad del cambio, no sólo en la muerte permite el contacto con apariciones espirituales. Este



fenómeno es conocido como “ubicuidad”. El *athunajayo* posee tanta energía que en sus recorridos es capaz de reconocer a otros *ajayos* y reproducir sus pensamientos y sensaciones; de aquí nace la creencia que el sueño es una verdad que hay que saberla interpretar.

Cuando un *ajayo* deja el cuerpo material aun se requiere de necesidades mortales. Un Kallawaya suple esas necesidades con ofrendas: por ejemplo, la alimentación será diferente; un alma, en el otro mundo, se alimenta de olores y emanaciones. El alimento del *ajayo* es, podría decirse, espiritual; por eso es que se restablece con los olores que percibe (gotas de alcohol o vino, coca quemada, cebo de llama, granos de maíz cocido, *chicha*, etc.).

Como consecuencia de la supervivencia espiritual, se ha establecido el culto a los *ajayos* pasados, ya sean notables o pobladores comunes. Estos son los que rigen el futuro de la comunidad si perciben ofensa. Cuando el “enfermo” está en proceso de recuperación física, de igual modo es importante su alimentación espiritual mediante la ofrenda y el rito al *ajayo* de los antepasados.

Se dice que cada año, el 1 de noviembre, el *ajayo* retorna y se sienta a la mesa con los mortales para compartir con ellos y asegurarse que aún lo recuerdan y respetan. Cuando se trata del primer año de la muerte de un familiar, la ofrenda es más abundante y dura dos días, este rito se celebra tanto en el área rural como en las ciudades y se conoce como *Todosantos*.

5.1.1.3 La reencarnación del *ajayo* en el Achachila

El Kallawaya cree en la vida ultra terrestre, es decir, en la idea de la muerte como un tránsito a otra vida (espiritual); de ahí proviene el culto a sus antepasados muertos. El Kallawaya cree que dichos *ajayos* se reencarnan en cerros, ríos, lagos y montañas. Esta práctica se conoce como culto a los *Achachilas*, *Apus*, *Auquis*, *Jawaris* y *Jirkas*; cada rito de ofrenda se realiza, de preferencia, en dichos lugares.

¹⁴ Op.Cit.. Pág 38



La reencarnación tiene lugar según la categoría de los hombres: los justos se reencarnan en montañas, lo más importante y majestuoso; los gobernantes honrados volverán a la vida convertidos en cerros de menor tamaño, y los hombres buenos en grandes ríos, frondosos árboles, lagos, etc. Los hombres malos, déspotas, incestuosos, traidores, ladrones se reencarnan en espíritus malignos como el *Anchancho*, el *Lari Lari*, etc., o animales repugnantes como la *Apasanca*, la víbora, etc.

5.2 La Pachamama, Diosa mayor

Pachamama proviene de dos vocablos:

Pacha = Tiempo, naturaleza

Mama = Fecundidad, reproducción y perpetuidad

La *Pachamama* es la Diosa de la naturaleza. Es considerada “madre tierra” que da vida, felicidad y sustento. Es la divinidad más respetada por los Kallawayas no sólo porque da y mantiene la vida, sino también porque acoge al cuerpo material en su regazo. Por ella existe todo lo observable, al igual que efectos y sentimientos del *ajayo*: todo lo comprende y dirige la *Pachamama*.

En el lenguaje kallawayá, la madre tierra también se designa como *Pacasmili* y su compañero como *Pachatata* o Dios Sol, él en el cielo y ella en la tierra. Se dice que *Pacasmili* es la Diosa triste que llora por su soledad y su separación; por eso cuando un ser humano hace sus rogativas, la primera ofrenda es para la *Pachamama* o *Pacasmili* y la segunda para su complemento: *Pachatata* o *Wiracocha* (Dios Sol)

Además de todas estas características, la Pachamama es identificable como representante de la feminidad entre los dioses mayores, consiguiendo así el sentido de deificación frente a la presencia masculina. No se rechaza la dualidad que la religiosidad Kallawayá posee; todos los dioses son portadores de cierta naturaleza femenina, y en este caso, la Pachamama también comparte elementos masculinos. En ese sentido, en la siembra y pesca, la tierra ha sido merecedora de respeto y culto por corresponder al rol femenino.



En la cultura andina, la *Pachamama* es una representación físicamente presente. Se puede recurrir a la tierra directamente para hacerle ofrendas y peticiones. El contacto no está mediado, es directo y continuo. Se considera a la *Pachamama*, desde los principios, el origen y la historia; al comer, se experimenta el contacto con la materia producida por la tierra.

Existe una correspondencia de esta deidad con la “mujer”:

La feminización de la tierra prepara el camino para la personificación. Una vez que corresponde con un elemento en la personalidad humana por medio de arquetipos residentes en la profundidad del ser no se puede sorprender el hecho de la identificación.¹⁵

5.3 El Supay

Entre los elementos contrapuestos que dominan el mundo se encuentra también el Supay, genio del mal, poseedor de todas las riquezas. Es dueño de las minas de oro y plata, tiene el poder de convertir un cerro pobre en rico.

Al Supay se lo describe como un monstruo con cuernos de carnero, dentadura de tigre, cuerpo de león y pesuñas de “la gran bestia”. Se dice que despide un olor penetrante a azufre; sus gritos se asemejan a los rugidos de un felino y tiene la particularidad de presentarse como hermoso mancebo unas veces, y otras, como bella doncella. Cuando el Supay conquista la confianza de la gente, penetra en su cuerpo y se apodera de él, causando enfermedades nerviosas como la epilepsia, la paranoia y la locura. Tiene la capacidad de transformarse en gato, chancho, lechuza o en algunos fenómenos naturales como huracanes, terremotos, sequías, heladas, granizo.

El Supay, para el Kallawayaya, es enemigo del hombre porque trata de hacerle toda clase de daños. Se encuentra constantemente en pelea con la Pachamama, Diosa del bien y madre de los humanos. Cuando el Supay se transforma en algún fenómeno natural, luego de la fatalidad, éste se alegra y emite grandes carcajadas y baila una danza que se asemeja a las contorsiones de un

¹⁵ FIRESTONE, Homer PACHAMAMA EN LA CULTURA ANDINA, Ed. Los amigos del libro, La Paz, 1988 Pag. 29



epiléptico. Al tiempo de bailar, despide chispas y hacer sonar las libras esterlinas prendidas a su ropa. Cuando una persona sorprende bailando al Supay se dice que enloquece o muere como fulminado por el rayo.

5.4 El Anchancho

El Anchancho es otra divinidad del mal, muy temido por los Kallawayas. Se dice que habita en lugares solitarios y sombríos, en medio de precipicios, desfiladeros, cuevas de la sierra, bosques tupidos y con preferencia en las cascadas. Es el hermano contrapuesto del Equeo o Ekeko, Dios que dispensa favores a los hombres con generosidad.

El Anchancho aparece en los momentos en que se cierne la tempestad, en medio de truenos y rayos. Su paso se manifiesta con la llegada de vientos huracanados. Los granizos y heladas son predilectos acompañantes de los Anchanchos.

Se dice que los Anchanchos tienen mirada fascinadora con la cual llegan a magnetizar o seducir a la gente, consiguiendo su completo dominio; luego, en medio de zalamerías y halagos, les chupan la sangre del corazón y los matan. A otros les sobreviene la enfermedad llamada “Sojo”, la consecuencia es la muerte lenta mediante un proceso de deshidratación.

Enrique Oblitas, en su libro **Cultura Kallawaya** cita a Rigoberto Paredes cuando éste se refiere al Anchancho: “... se hace visible, tan amable y meloso, que engaña al hombre más avisado y mundano con su astucia y sagacidad. Personifica la deslealtad, la perfidia, la maléfica perversidad y la lúgubre ironía”¹⁶. Conciben de igual manera los Kallawayas; cuando este personaje se manifiesta, el Kallawaya se presenta en completa quietud y reza su oración de la siguiente manera: “Pasa Anchancho tu camino...pasa, tu padre el Mallcu Chacamita así te ordena.”¹⁷

¹⁶ OBLITAS, Enrique **CULTURA CALLAWAYA** La Paz, Ed. Ediciones Populares Camarlinghi (Segunda Edición) 1978 Pág. 73

¹⁷ Ibidem. Pág 73



Luego de esta oración, sopla algunas hojas de coca al viento después de deshacerlas. Otra forma de evitar el daño que causa el Anchancho consiste en tenderse en el suelo y besar la tierra comiendo una porción de ella.

5.5 El Equeqo o Ekeko

El Equeqo es una divinidad bondadosa; procede de Sullka Charazani, población diminuta cuyas ruinas se encuentran en las serranías de Sutilaya (lugar de claridad) del cantón Curva de la provincia Bautista Saavedra de La Paz. Es un idolo que representa al Dios de la abundancia. Entre los Kallawayas es conocido también con el nombre de Tutu Khochqa. En la antigüedad, se lo fabricaba de oro, plata y piedras finas. Tiene la apariencia de un enano de cabeza y miembro voluminosos, no guarda proporción con el cuerpo. Su vientre es abultado; sus pies pequeños y su cara risueña que significa dicha y bienestar. Su indumentaria consiste en un poncho adornado con *pallayes* (símbolos); trae una bolsa repleta de yerbas medicinales y amuletos mágicos como el *huayruru*. En la cintura lleva una faja con monedas de oro, en el pecho la cruz Kallawaya de tres brazos y colgada al cuello también la piedra imán y cascabel de vibora. Se le adorna los dedos con anillos de oro y plata.

El Equeqo no sólo distribuye sus favores al sexo masculino sino también al femenino. Se le suele dar como obsequio dedales, palillos, lana en madejitas, agujas, ollitas, canastas, etc. todo en miniatura. Se supone que todo objeto en miniatura y amuletos que se fabrican, tanto por los Kallawayas como por otros curanderos, son producto de la adoración al Equeqo, ya que las almas de los muertos tienen la virtud de empequeñecer. Los mencionados objetos nos traerán buena suerte, amor, paz y felicidad.

5.6 Achalay

Es una diosa que habita en los bosques vírgenes y lugares solitarios. Se presenta desnuda con los cabellos que le caen hasta la rodilla, tiene senos erectos y formas seductoras. El hombre que contempla su imagen queda



extático tanto por su cuerpo como por su voz; esta última es tan dulce que produce un sueño adormecedor, un arrobamiento particular del que resulta imposible que un humano pueda sustraerse. Sus canciones son muy bellas, y hasta podríamos decir que es la Diosa de la inspiración poética.

Cuando la Diosa Achalay se apropia de un humano lo duerme en medio de un placer intenso. Sus abrazos y solicitudes continúan con la conquista, sus caricias son de fuego, de hembra insatisfecha. El pobre hombre que cae en la trampa deberá satisfacer sus deseos hasta cien veces y someterse por el exceso de placer para no despertar más.

6. Transmisión oral

Entre los Kallawayas, los conocimientos, la historia de su pueblo y el derecho a ejercer la medicina y la magia se transmiten exclusivamente por filiación oral y está considerada sólo para los hijos varones de una familia, sin discriminación de edad. En casos donde no existen hijos varones, el conocimiento muere con el poseedor; en los últimos tiempos, esta regla se está flexibilizando y también se inicia a mujeres que tengan especial afán por el aprendizaje.

Otr

por

su reconocimiento ante lo bello. Se podría decir que sus cánones estéticos están determinados por el grado de creatividad que les brinda la Pachamama y su interrelación con ella.

Según Louis Girault, hace más de sesenta años existía una jerarquía entre los Kallawayas. Habían aquellos que merecían el título de maestro o Watapurichi, título que era entregado por el consejo de ancianos en mérito por sus profundos conocimientos en medicina natural, magia y religión. Como símbolo de este grado, se les otorgaba una piedra meteórica en forma de corazón, que se ataba al cuello y que además servía de talismán protector, actuando como amuleto, protegiendo al portador contra todo lo que podía serle



nefasto. No todos podían aspirar a ese título, para ello, tenían que pasar por una rigurosa prueba. Este examen habilita al maestro a impartir el conocimiento no sólo a sus descendientes, sino a los hijos de otras familias y a otros practicantes.

No está por demás acotar que la educación entre los Kallawayas es rigurosa. Ahora también incluyen el castellano en su conocimiento (escritura y lectura). Los Kallawayas fundaron una de las primeras escuelas de la región en 1928 con sus propios medios.

7. Actividades

7.1 Prácticas medicinales

Los conceptos mágicos o irracionales, para un médico Kallawayas, son sobreentendidos según los modos y prácticas de diagnóstico. Por ejemplo, para ciertas enfermedades se recurre al *cuy* (conejiño de indias), examinando sus entrañas. El médico Kallawayas podrá determinar el estado de gravedad y el remedio adecuado a ser usado. Para otro tipo de enfermedades se emplea la adivinación por medio de la fusión del plomo o estaño que posteriormente se precipita en agua hirviente; según las formas que adopten, las causas y los remedios de la enfermedad se expresan por deducción. Actualmente, los tipos de diagnóstico están más evolucionados. Las alternativas son diversas, como los exámenes realizados por medio de las pupilas, los cabellos, las ingles, las uñas, etc. Estos procedimientos son evidentemente elementales si consideramos la opinión de un hombre de ciencia.

Podemos deducir que los tipos de diagnóstico en la terapéutica kallawayas están sistematizados mediante el conocimiento de la farmacopea vegetal; ésta es una de las más completas e importantes del mundo. Con el conocimiento de los principios activos de las plantas, en numerosos casos el empleo de este medio se convierte en racional. A pesar de los métodos empíricos de diagnóstico, es importante constatar que la terapéutica misma puede corresponder a un orden científico. A lo largo de numerosos años, se ha



podido recolectar más de 980 especies botánicas diferentes de las cuales un 30% tienen acción efectiva, en el mismo grado que los químicos de la medicina ortodoxa. Tanto en el plano farmacológico como en el botánico, con los vegetales empleados, los Kallawayas se revelan como grandes expertos.

Frecuentemente, un Kallawaya se aprovisiona en territorios de su misma comunidad, sin embargo, se conoce también que, por su carácter itinerante, realizan viajes con la finalidad de reconocer y estudiar nuevas especies tanto en el altiplano como en los Yungas y las regiones tropicales de la selva.

En cuanto al número de plantas conocidas individualmente por cada Kallawaya, la media es de 300 a 350, cantidad sorprendente teniendo en cuenta que los mismos no llevan un registro escrito sino que sólo apelan a su memoria. En cuanto al nombre vernacular de cada planta, podríamos afirmar que, en su mayoría, derivan del quechua en función a su uso, sus cualidades o su descripción, precedido de un adjetivo que sirve para denominar y clasificar las especies derivadas. Un ejemplo claro es el que se desarrolla a continuación.

TARWI

- | | | |
|----------------|-------------------------------|---------------|
| 1. Tarwi | <i>Lupinus mutabilis</i> | (Leguminosas) |
| 2. Kita Tarwi | <i>Lupinus saxatilis</i> | (Leguminosas) |
| 3. Yunka Tarwi | <i>Crotalaria Maypurensis</i> | (Leguminosas) |

Es preciso establecer que esta clasificación es muy parecida a la realizada por el científico Linne quien respeta la división en géneros y especies. No obstante, se presume que tal clasificación proviene de un sistema quechua nacido en el Cuzco y que hoy en día sólo se conserva entre los Kallawayas.

Como se puede evidenciar, la cultura Kallawaya es bastante compleja dadas sus características; por este motivo, ha sido y es referente para estudiosos en distintas áreas, tanto dentro como fuera del país. Aprovechando invitaciones llegadas del exterior, han incluido en sus estudios ciertas plantas de la costa peruana, de la pampa argentina y de las llanuras del chaco; este interés podría evidenciar el afán por la expansión de sus conocimientos en medicina



tradicional. En los últimos días, la cultura Kallawaya ha sido reconocida como patrimonio cultural intangible de la humanidad por la UNESCO.

7.2 Tejidos y tallados

Los tejidos Kallawayas se caracterizan por una serie de figuras llamadas entre las tejedoras *pallayas*. Todo tejido, por las divisiones de clases en la comunidad, tiene relación con la vestimenta. Un médico Kallawaya estará provisto con un poncho tejido con figuras alusivas a su actividad, ellos nunca se despojan de esta vestimenta ya que su ciencia tiene íntima relación con la carga significativa de las mismas.

El conjunto de figuras, generalmente talladas, se llama *Kochqa o waqanqi*. Estas figuras están fabricadas en piedras, yeso, alabastro o cerámica; su objetivo es atraer la buena suerte y preservar de la desgracia y enfermedades, de la misma manera, tienen como tarea proteger el ganado y ayudar en la procreación.

En los *Kochqa* es donde se aplica claramente la doctrina de los opuestos porque algunas sirven para hacer el bien como otras para hacer el mal; en ambos casos, el bien y el mal se hallan representados en varias formas. Un *Kochqa* de forma cúbica tendrá un cometido y significado distinto a otro tallado de forma piramidal. En cuanto a la importancia del color, los *Kochqas* blancos atraen el bien, en cambio los negros atraen las enfermedades y todo tipo de calamidades. Los *Kochqas* se subdividen en *Sepjas e Illas*. Las *Sepjas* son los amuletos blancos y negros con las mismas propiedades que las *Kochqas*, en cambio las *Illas* son amuletos en forma de llamas, alpacas, etc. destinadas estrictamente para la magia con el ganado, su cuidado y procreación.

7.3 Los amuletos

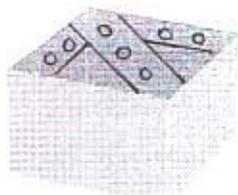
Como ya se citó anteriormente, llamamos *Kochqas* a los amuletos tallados, sin embargo, existen otros que no necesariamente tienen esta característica. En



el mundo Kallawayaya, se consideran también amuletos a las piedras preciosas y las monedas de plata antiguas. Estos amuletos tienen por objeto la protección contra el rayo y las enfermedades. Las piedras preciosas, pepas grandes de oro, las piedras de los aerolitos, etc. son objetos que tienen la virtud de llamar todo tipo de fortuna; en cambio, las monedas de plata antigua se colocan en cajas fuertes o lugares donde se guarda el dinero, para que lo atraiga y se acumule en cantidades considerables.

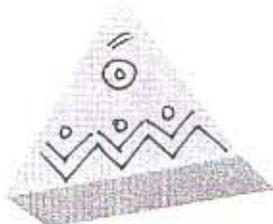
Entre los *Kochqas* más usados y cargados de iconos tenemos:

Mi Shana (llama gente) : Su forma es cúbica, consta de un dado en cuya base superior existe una faja diagonal con varios círculos en ella y una mano en una esquina.



La faja representa la fuerza mágica de la mano y tiene la virtud de atraer el dinero, representado en todos los casos con círculos. El perímetro cuadrado vendría a ser el depósito o baúl de guardar. En el borde superior, y hacia el costado izquierdo, existen otras fajas que se hallan colocadas bajo la influencia de “la mano mágica” para que el poder de atracción de la buena suerte se concentre en forma más efectiva.

Khochana Sepja :

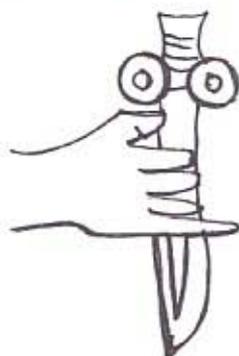


Está destinado a la realización de viajes prósperos, para que no ocurra ninguna desgracia, para que el negocio tenga buenos resultados. Este amuleto tiene formas angulares como la línea quebrada que simboliza el poder de los cerros,



incluye un triángulo que tiene un círculo al medio, que se lo conoce como el ojo misterioso, el ojo del sol; este símbolo protege a la persona que lo carga, también se lo usa en los tejidos o en adornos.

El Wichuña Sepja :



Este amuleto consiste en una mano que agarra una Wichuña, o sea un trozo de hueso de la pierna de llama o vicuña, afilada en punta a semejanza de puñal. Representa la mano de las tejedoras, las cuales lo guardan en sus taris añadiendo coca; antes de empezar con su trabajo frotan sus manos con ella para que éste se aligere y se obtenga un buen resultado. El *Wichuña Sepja* también es muy requerido en las ciudades por los artesanos.

Jatachicu o Warmi munachi:



Este amuleto es uno de los más populares entre los varones, se trata de una figura de mujer y hombre unidos en un acto sexual. Está tallado, de preferencia, en piedra laja, aunque existen en todo tipo de materiales. Para que se consolide su efecto, este amuleto deberá estar acompañado de maíz, carbón *queñua*, hilo de seda de color rojo, un pedazo de la prenda de la persona de la cual se quiere conseguir favores amorosos, pelo de la misma y, de preferencia, una fotografía. La mayoría de las personas lo portan en el bolsillo para contar siempre con su fuerza misteriosa a la mano.



Doble fortuna:



Este símbolo propone el camino hacia la felicidad, la valentía y la energía. Es usado principalmente por los viajeros o por aquellas personas que iniciarán “una nueva vida” (matrimonio, nacimiento de un hijo, etc.)

Para que todos los amuletos mencionados consoliden su poder, se deberá realizar un rito denominado *Mesa*, esta correspondería al altar donde se ofician el ritual y la ofrenda para recibir el beneficio solicitado. El objetivo iconológico representa la ofrenda a los dioses; mediante la misma, el Kallawayas entra en contacto con ellos por medio de la comunión espiritual. A partir de esta comunicación, entran en juego varios otros elementos naturales como la coca, las flores, el *untu*



(grasa animal) pequeñas figuras de metal denominadas *Chiuchiu-recado* y otras elaboraciones en azúcar. Según los Kallawayas, los amuletos que no han sido sometidos a este procedimiento no producen ningún efecto mágico, no sirven, equivalen a un pedazo de roca cualquiera.

El centro ritual terapéutico es la MESA de ofrendas cargadas todas de sentido simbólico (...) La mesa gris, que pretende expulsar un mal (pena, desgracia, embrujo...) echando de la víctima para sanarlo y salvarlo (...) La mesa Kuti o mesa de regresares la que solamente expulsa un mal del paciente para devolver ese mal al lugar de donde vino. La “mesa negra” permite gradaciones. Un segundo grado consiste en un ritual de



muerte: una súplica ritualizada por el daño, el castigo o la muerte del enemigo manejándose símbolos expresivos de la muerte, etc. La yana, mesa en su calidad “más negra” pretende simplemente dañar a una persona odiada y aún matarlo. Es en realidad un asesinato ritual.¹⁸

7.4 Los viajes

Según Girault, hace unos cincuenta años, los viajes de los Kallawayas de la población de Chajaya estaban organizados bajo el siguiente calendario:

Marzo: viajes a Chile, vuelta a fines de mayo, junio y julio; viajes al Perú y otras regiones como el Ecuador, Colombia y Panamá.

Agosto: viajes dentro del territorio por tratarse del mes de la Pachamama

Los viajes generalmente no excedían los seis meses. Todos debían volver antes del año nuevo, aunque se sabe que los Kallawayas de Curva, a veces, se ausentaban por dos o tres años. Se supone que el objetivo de estos viajes, al margen de los curativos, era el estudio herbolario y la recolección de nuevas especies.

En estas épocas, los viajes son más austeros. En el trabajo de campo, según la entrevista realizada al Kallawaya José Ramos, podemos rescatar que actualmente los curanderos sólo salen de sus poblaciones cuando se los requiere en otras regiones; aún se respeta el mes de agosto como mes de la madre tierra (Pachamama) Según Ramos, agosto es el mes donde más se solicitan sus servicios en las ciudades. Los viajes ya no son de recolección ni de estudio, ya que éstos poseen plantaciones y cosechan sus yerbas en sus propiedades. El entrevistado afirma que los suelos, hoy por hoy, están enfermos, y que las yerbas cosechadas en tierras ajenas no son tan buenas como las cuidadas por ellos mismos.

Esta por demás repetir que los Kallawayas se destacaron en el ámbito de la medicina natural por su acostumbrada itinerancia, acto que corresponde a su organización social. Manda el servicio comunitario como deber, no como forma de retribución material.

¹⁸ ROSING, Ina ANIMISMO KALLAWAYA (Nimco 2003) Págs. 81, 82



CAPITULO III ICONOLOGÍA KALLAWAYA



1. Icono y magia en el pensamiento Kallawayaya

La talla ritualizada, en su primera acepción, implica al amuleto como forma de creencia y práctica religiosa. Se otorga atributos sobrenaturales a objetos inanimados mediante la simbología del icono. El hombre, y su necesidad de protección, hace que una figura (amuleto), mediante los iconos, actúe sobre elementos con los que él no es capaz de intervenir.

Bajo ese concepto, la cultura Kallawayaya ha sido creadora de las más bellas formas plásticas, todas ellas hechas con la voluntad de servir a los dioses o de ayudar mágicamente a los hombres. Estas tallas son capaces de unir la expresión artística a un profundo simbolismo iconológico; son siempre elementos con lenguaje definido. El recorrido simbólico, representado por los iconos, es el verdadero cuerpo estético de la obra ya que es capaz de dictar formas, colores y reglas de composición.

En el entramado de la cultura Kallawayaya, no es trascendente la forma como imagen estética sino la forma como significación y representación simbólica. Este fin permite la consolidación de la cosmovisión de un pueblo. Sin embargo, estas obras también se pueden apreciar desde diversos enfoques estéticos.

El rito es parte imprescindible para la existencia real de los poderes de la talla; esta práctica ritual está normada por el mismo hombre. Como vínculo con la existencia divina, el kallawayaya será el mediador con lo terrenal durante toda su existencia, será quien realice ejercicios mentales y síquicos que harán de los objetos ritualizados amuletos poderosos.

El Kallawayaya talla los símbolos místicos del amuleto en las superficies de los materiales para lo cual usa el relieve. Estos amuletos pueden ser construidos



en piedra, arcilla o metal. Sus virtudes consisten en alejar a los malignos del lado oscuro y atraer abundancia, amor y sabiduría del lado de la luz.

Poseen tres tipos de símbolos caracterizados:

Símbolos zoomórficos: aves, serpientes, batracios, peces, felinos.

Símbolos astronómicos: sol, luna, estrellas, arco iris, rayo.

Símbolos antropomorfos: hombre, mujer.

todos ellos representados por determinados iconos. Uno de los más conocidos es el llamado *Warmi Munachi* que en el capítulo anterior es descrito a detalle.

2. Actividad esotérica de un Kallawaya

El mundo Kallawaya es sorprendente, guarda los secretos para los exorcismos, fórmulas sagradas, conocimiento astrológico, quiromancia y otras expresiones de ciencia oculta. El *akullicu* o *pijchu* desempeña un papel primordial en el rito, con este acto, el kallawaya se convierte en creyente y sacerdote a la vez, se podría decir que derrocha la fe en su propio altar: su alma.

La divinización de los sueños y de los demás actos de fe está sujeta a la coca en la catipa (oración, pedido). La coca es el vínculo abstracto de liberación de verdades, es una ofrenda, el medio de comunicación con las esferas del cielo y del submundo. Los *Machulas*, *Apus*, *Achachilas* o *Yaya Jirkas* son los más notables, todos ellos encierran el espíritu de los grandes hombres en los cerros, es decir los curacas, los Mallkus. Bajo el mismo sistema dual que manejan sus antepasados, se puede decir que existen espíritus buenos y malos, aunque con las ofrendas y los pagos que se les hace se convierten en amables y son capaces de conceder beneficios. En este sentido, la comunicación con las deidades es una práctica casi cotidiana que permite una relación natural entre dioses y hombres, espíritus y cuerpos físicos.

Un puñado de coca, alcohol, un pedazo de cebo de llama (untu), son los elementos naturales que colaboran, para su prodigio, al Dios del lugar o *Machula*. Este, según la ofrenda, se encargará de premiar o castigar.



En la catipa se consolida el pago ofrecido; se hace mención a los intermediarios. Los *Machulas* mayores que con frecuencia veneran los Kallawayas son: Akhamani, Khensani, Pumasani, Illampu, Illimani, Palomani; entre los lagos tenemos: Suches, Titicaca, Tollkakota.

Los Kallawayas, dentro sus creencias esotéricas, conciben la existencia de tres divinidades principales que son: Tutujanawin (principio y fin), Pachacaman o Pachamama (supremo día o suprema luz), Uwarukhochaj (dios convertido en hombre). El primero, Tutujanawin, significa principio y fin, es el compendio del sistema dual que los caracteriza, es la energía que sustenta el universo y la vida de los seres, es la deidad es quien concede o quita la vida: aquí se encarna la doctrina del fatalismo. La segunda Pachacaman o Pachamama, quiere decir supremo día o suprema luz, es la deidad femenina, madre de tres hijos: Inti el varón y dos hijas Pachamili y Oqo (luna); esta división sagrada es la encargada de cuidar a sus hijos terrenales, ya sea por medio de beneficios con la naturaleza, como con los astros y sus fenómenos. Un punto a parte es la diosa menor Oqo o Luna que también se encarga de cuidar la quietud de las ánimas y espíritus de nuestros antepasados. El tercero, Uwarukhochaj, es la representación del Dios convertido en hombre, nacido en cuna noble y a merced de la suerte terrestre; es también llamado Viracocha. Este inca fue el gran legislador que dictó todas las normas que hasta hoy se mantienen en comunicaciones directas que poseían con los dioses tutelares.

Este cúmulo de deidades y rituales evidencian que, en la cultura Kallawaya, existía una gran organización teosófica, por consiguiente se adopta esta relación como una forma religiosa y los posibles artefactos encontrados a raíz de esta característica. Los iconos son prueba de ello.

3. Relación semiológica sobre el origen del icono Kallawaya

Para la comprensión del origen e interpretación de la iconología Kallawaya, recurrimos a la ciencia conocida como semiología. Para su mejor entendido tiene como objetivo el generalizar conceptos en tres áreas:



- El lenguaje
- La composición
- El símbolo

3.1 El lenguaje

Entendido como el mejor método de comunicación, implica el desarrollo de los símbolos y signos que se estructuran a partir de un orden o lazo que hacen que sea comprensible una idea. En el caso específico de los Kallawayas, el lenguaje simbólico se estructura a partir del mito.

El ordenamiento y reconstrucción visual se constituyen en los pasos fundamentales para la lectura del símbolo mediante la representación icónica. Los aspectos de composición delimita el ícono de la idea representada, de este modo, se da origen al lenguaje plástico Kallawaya definiéndose en el estilo de la forma y/o su carácter figurativo o abstracto.

3.2 La composición

Resaltamos en este concepto la síntesis, donde el objeto es capaz de interrelacionarse con el espacio. Las figuras geométricas, están organizadas según el desarrollo de la construcción. Su estructura se rige por la simetría, la misma que constituye el soporte para conformar una simetría estática o dinámica.

El aspecto formal: Se refiere a la comunicación entre la serie de signos geométricos que compone el diseño según la temática. Expresa la significación simbólica mediante el gráfico, de este modo, se comprende el mensaje subjetivo en las formas exteriores.

El símbolo

El símbolo iconográfico comprende básicamente tres géneros de imágenes:

- * Las que reconocemos como reales (imágenes creadas; figuras religiosas).
- * Las que corresponden a la imaginación (ficción; figuras abstractas).



- * Las que proceden del mundo de la razón (figuras geométricas, matemáticas).

No existe una frontera muy marcada entre uno y otro, todos tienen como característica común el lazo que existe entre el ser humano y el misterio del mundo, para lo cual existe otro orden subdividido en tres niveles de comprensión:

- La cosmovisión
- La cosmogonía
- La cosmología

La cosmovisión: Se dedica, en esencia, a la observación del entorno natural representada por la iconografía naturalista, que es la representación de figuras antropomorfas, zoomorfas y fitomorfas. Para los Aymaras, tanto como para los Kallawayas, la cosmovisión se basa en tres estratos de los que ya se comentó anteriormente:

- El AlaxPacha (el mundo de arriba)
- Aka Pacha (este mundo o tierra).
- Manqha Pacha (el mundo de abajo o de la oscuridad).

Es importante anotar que todas estas representaciones fueron “estilizadas” con el transcurso del tiempo. El sentido de los tres mundos aún tiene vigencia entre los naturalistas y sobre todo los Kallawayas, quienes respetan la unidad religiosa a partir de esta división.

La cosmogonía: Esta explica los orígenes y poderes de los objetos rituales, por ejemplo: tejidos, cerámicas, pigmentos, etc. Se interpreta de este modo las concepciones mágico – religiosas de las cuales nacerán los mitos y sus correspondencias transformadas en valores, como relación entre lo real y lo sobrenatural, lo conocido y lo desconocido.

La cosmología: Este concepto se manifiesta en la iconografía geométrica y en la composición iconológica del diseño; permite comprender las leyes del ordenamiento universal. Trata de la característica exacta del icono, el significado lógico del mismo y su negación hacia la especulación.



CAPITULO IV PROPUESTA ESTÉTICA

1. La escultura como amuleto

La escultura ocupa un lugar físico en el espacio; siendo un objeto tangible y multidimensional, quien la observa es capaz de descubrir la serie de significaciones impresas en la forma. En términos artísticos, el proceso escultórico consiste en la visión desde adentro, como universo. A partir de esta búsqueda, se establece cuan grande o pequeño consideramos lo tangible en una obra. La concentración en lo ínfimo será el paso inicial para la planificación y posterior consolidación de lo inmenso; de esta manera, podremos mirar los frutos universales y darnos cuenta de que el diálogo con el universo no lo hace el escultor sino la obra misma.

Como en toda obra, el contexto determina el producto final; la cosmovisión andina y principalmente la rica cultura Kallawaya posibilita la incorporación de recursos mágicos e iconos dotados de significación, con cuyo proceso, la obra adquiere determinados dones mágicos. Esto hace posible pensar en la conjetura de que la pieza, como objeto mágico, pueda posteriormente convertirse en el centro de rituales ceremoniales.



Mama Coa

La escultura, como amuleto, no se conforma con ser sólo un simple espectáculo gráfico. Más que una fiel representación, es una evocación de ritos, ceremonias y encuentros mágicos, donde ella es el elemento físico:



“la presencia tangible”. Este amuleto es el nexo con el mago, el sacerdote, el Kallawaya, los dioses y la naturaleza. Es capaz de adquirir diversas formas y tamaños, las mismas que pueden ser capaces de despertar en el espectador sentimientos, sensaciones y encuentros con lo oculto gracias a la elaboración fantástica de nuestra propia alimentación alegórica.

La ritualización no sólo alcanza al individuo sino también es capaz de concentrar a la colectividad. En estos amuletos se destilan la forma de lo inexistente, de lo que ayer fungió de icono poderoso y ahora solo quedan en la memoria de los sacerdotes, de los elegidos. Se juega con los objetos que nos transportan a otra realidad.

Referirnos a la otra realidad nos muestra un camino paralelo. La demarcación y creación de un lugar específico es capaz de irradiar la certeza de que ese lugar es donde serán posibles las cosas que deseamos: “el espacio provisto de alma (ajayu)” Este lugar lleno de energía es el que le da sentido al espacio físico donde se encuentra.

Una escultura, como amuleto, es parte de nuestras imágenes cognoscitivas. En ellas llevan una carga arquetípica que además se encuentra guardada en nuestra memoria; no sólo implica el rebuscar en nuestro universo interior, por su nuevo tratamiento, son también reflejo de una propuesta moderna en cuanto a lo visual. Son capaces de transmitir experiencias animicas y hasta intelectuales que integran nuestro pasado inmediato con un futuro inminente, extraen de lo particular del creador la necesidad de comunicación con lo colectivo, es decir, trascender con nuestro propio momento.

La escultura fue siempre considerada un amuleto; parte de la necesidad de creación se determina para un espacio. Se la considera digna de procesos rituales y ceremoniales que demarcan el encuentro con lo que aun no se ha perdido: la magia.



1.1 Mama Coa (la que vigila)

En cuanto al trabajo escultórico realizado en este proyecto de grado, no podemos negar que su principal influencia han sido los orígenes primitivos con relación a lo desconocido y la herencia de nuestros ancestros culturales. No se puede obviar nuestra identidad, somos, en mayor proporción, esencia, como los seres a quienes evocamos. Nosotros, seres involuntariamente pre – modernos, tratamos de llegar a esa nuestra esencia de diferentes modos, es aquí donde evidenciamos nuestras dependencias emotivas con el misterio del universo.

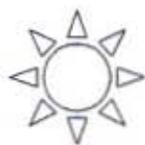
Basados en esa herencia, nos propusimos el estudio y posterior re- creación de la iconología mágica Kallawaya con un aditamento formal que es la estructura básica de los mismos, su funcionamiento y su significado.

Gracias a este estudio semiológico se logra el principal cometido que fue una segunda lectura gráfica con relación al icono mágico Kallawaya, mismo que nos lleva directamente a la construcción de la obra en sí: una escultura amuleto con posible carga ritual.

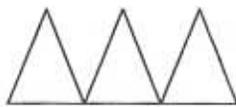
También podemos afirmar que toda la relación semiológica con otras estructuras culturales primitivas tienen gran afinidad filosófica con el presente proyecto, lo que reafirma las tendencias conceptuales. Por ejemplo:



Likka Sepja/Khoo sepja = Salud, alegría Camino a la felicidad

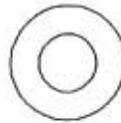
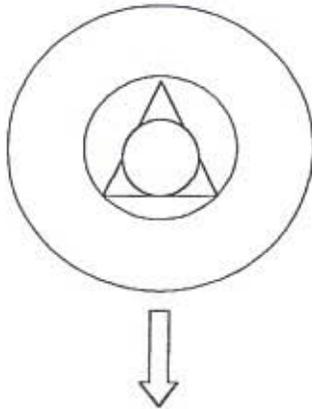


Llalle ukajan = Ganancia, dinero Camino a la abundancia



Khochana Sepja/Tekescha sepja = éxito Viaje seguro exitoso

Símbolos compuestos:



Camino a la felicidad



Triángulo para la energía y lo bueno (sexo femenino)



Ojo del sol/ ojo misterioso

Guiar por el camino de la felicidad con energía y bondad bajo la Protección de Dios.

Sobre el enfoque constructivo, se tomaron en cuenta las posibilidades arquitectónicas; la verticalidad es la teoría constante en este tipo de esculturas. Con el amuleto mágico pretendemos fusionar pasado y presente, y de este modo, ser mediadores con los dioses y la naturaleza para que sobrevengan días de fertilidad, abundancia y ventura.

1.2 Alcances técnicos

Hablar sobre la creación de una obra es intervenir con la imaginación: vidas y sucesos. El ser humano es impresionable y está siempre deseoso de oír y ver, de este modo funciona la obra de un creador. Sabemos que las cosas existen, pero no las percibimos a primera vista; nos es necesario tomar elementos de nuestro propio devenir y someterlos a la reacción humana y a lo inexplicable.



En una obra escultórica, la estructura es la clave de composición y construcción formal. Para empezar, no solo debemos conocerla sino estudiarla; así entenderemos la “forma”. Al colocar una bloque sobre otro se crea el ritmo; como repetición, es el método de orden de los elementos (en este caso también de los símbolos), ritmo que puede modificarse en cuanto a su disposición, cualidad y acción en la materia.



En este proyecto se han alcanzado todos los parámetros constructivos planeados bajo los conceptos de la verticalidad y la composición dolomítica, que además se reafirma con las estructuras de fabricación de los monolitos en Tiawanaku. Los materiales han sido seleccionados de acuerdo al tipo y requerimientos del proyecto al tratarse de una escultura a gran escala.

1.2.1 Los materiales y las técnicas

La selección de los materiales tomó en cuenta aquellos de más durabilidad, así como los conocidos como materiales nobles. Se considera al hormigón armado o cemento como el más dúctil, de mayor resistencia y de procedencia natural. El proceso consistió en tres etapas bien marcadas:

- *Modelado de placas:* El proceso consistió inicialmente en delimitar las dimensiones, escoger los iconos a usarse y planificar la disposición de las placas para el armado. Se



utilizó la arcilla para el modelado y se construyeron moldes en negativo; de este modo se evitó la construcción de matrices o moldes en positivo (forma común de reproducción de un original).



- *Vaciado de las placas:* Este segundo paso utilizó el cemento como material principal. Utilizando los moldes, se procedió a la reproducción de las placas originales. También se utilizaron soportes de metal para asegurar la resistencia longitudinal en las placas, que además facilitaría el proceso de armado final. Para las mezclas con cemento, se usaron las medidas estándar (la regla del tres por uno) con arena fina y corriente dependiendo la finalidad de la placa.
- *Armado de las placas:* En este proceso se concreta y se verifica si las dimensiones usadas en la primera etapa son correctas. Aquí es donde se acoplan las placas con ayuda de una estructura interna en metal, de este modo se asegura el posterior vaciado por bloques.



Una vez unidas todas las piezas se conformaron unos bloques que suman un número de seis, sin contar la cabeza. Dichos bloques fueron acoplados con soldadura, el mismo proceso de la estructura metálica. Posteriormente, fueron vaciados con una mezcla de cemento, de este modo, se consolidó la estructura central del bloque. En segunda instancia se colocó la cabeza, concluyendo así con el bloque principal.

1.2.1.1 Herramientas utilizadas

Los tipos de herramientas se dividen en dos: las eléctricas y las manuales. En este caso, se usaron, en la mayor parte del proceso, las manuales; entre ellas podemos citar las espátulas, las estecas, las sierras mecánicas, las lijas. Estos instrumentos nos ayudaron en





el proceso del modelado y vaciado en la construcción de las placas.

Para el posterior armado se utilizó la soldadura y herramientas como el amolador, el taladro y principalmente el montacargas para su colocación. Todas estas herramientas y maquinarias nos ayudaron a acelerar el trabajo y a compensar la fuerza humana por la mecánica, sin la cual llegar al fin de la construcción hubiera demorado mucho más tiempo.

La pátina aplicada se basó en la utilización de tonos naturales provenientes de la recolección de ocras. Estos además sirvieron de impermeabilizante al cubrir la pieza.



1.3 Alcances teóricos

El redescubrimiento simbólico de una cultura ancestral no solo se considera un aporte estético, sino un lenguaje que posibilita la sensibilización plástica visual. Una primera lectura, hecha por Ponsnansky y otros investigadores, rescata la parte antropológica y social de la cultura Kallawayá; esta segunda lectura toma el símbolo y el icono como parámetro estético, de este modo se pretende contribuir con elementos alternativos la comprensión de las identidades.

La ritualidad necesita del elemento simbólico, de este modo, ha sido esencial el rescate de la iconología Kallawayá para poder entender y asumir los mitos. La representación de la naturaleza mediante el “objeto tangible” es un aspecto inherente a todas las culturas; ha dado lugar a la consolidación de los objetos rituales tales como los talismanes. Con el rito, estos objetos comunes se convierten en objetos sagrados y adquieren poderes mágicos.



2. Conclusiones

A lo largo de la reconstrucción de la historia, nos encontramos con una serie de artefactos valiosos en esencia. Los hallazgos arqueológicos de la cultura Kallawaya han contribuido en gran medida a establecer su constitución política, económica y social. Existen muchos modos de incorporar esta herencia ancestral al imaginario colectivo, y uno de ellos es el icono mágico.

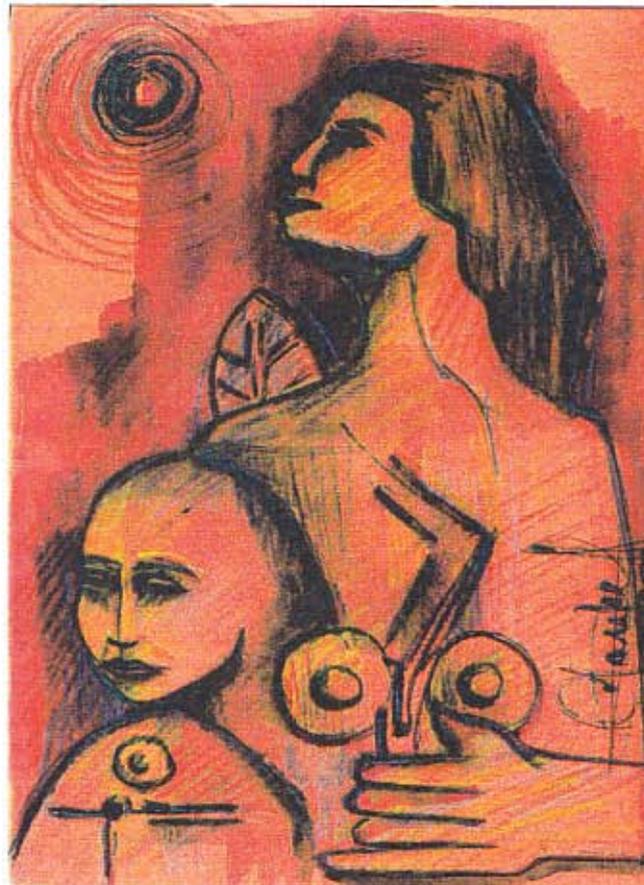
El arte, como creación humana, hace que el hombre adopte cierta posición divina, y de ese modo, cree su propio mundo. Lo sobrenatural y sagrado está fuera del alcance del hombre, por tal motivo se crea vínculos para la conexión y armonización con ese “otro” mundo. El artista pretende colocarse paralelamente al mundo sagrado; desde Altamira hasta nuestro siglo, el artista es portavoz de lo divino y mágico.

Para este propósito, fue importante recurrir a conceptos y relaciones entre lenguaje, símbolo y composición. El lenguaje, entendido como medio de comunicación, implica el desarrollo de los símbolos y signos que se estructuran a partir de un orden. Esto implica que todo puede ser concebido como lenguaje en tanto *signifique* mediante *iconos*. El ordenamiento y reconstrucción visual, en este sentido, se constituyeron en los pasos fundamentales para la re-creación del icono. En cuanto a la composición, se tomó en cuenta principalmente el contexto, donde el objeto puede ser capaz de interrelacionarse con las significaciones que le proporcionan su espacio.

La mayoría de los autores limitó sus acercamientos al estudio herbolario; sin embargo, estos enfoques fueron valiosos en el sentido en que para la práctica ritual y medicinal están incorporados diversos símbolos. Esta propuesta tuvo como objetivo el rescate del icono a partir de su significación; la re-lectura del mismo también propone la ritualización al considerarse la escultura “Mama Coa” un símbolo mágico. Se sugiere una visión de la cultura Kallawaya desde el ámbito plástico a partir de la iconología.



El análisis detallado de un número significativo de iconos mágicos Kallawayas permitieron llegar a plasmar en la escultura una suerte de amuleto. La escultura “Mama Coa” cumple las categorías de una escultura a gran escala en el plano técnico, de igual manera, dada la representación simbólica mediante el icono, propone la ritualidad, necesaria para convertirse en amuleto sagrado. Podemos afirmar que se ha conformado una propuesta plástica compuesta por símbolos mágicos dotados de un lenguaje propio y alternativo.





ANEXOS

ANEXO 1

Glosario básico

A

Achachilas :	Espíritu ancestral
Ajayo :	Alma
Akapacha :	En la cosmovisión andina, la tierra o lo que esta al medio (agua, tierra)
Alajpacha :	En la cosmovisión andina sobre la tierra o lo celestial.
Anchancho :	Deidad dedicada al mal.
Apasanca :	Araña en aymara y en quechua kusi kusi.
Apus :	(Jirka, auqui, achachilas) Espíritu reencarnado en cerro
Athunajayo:	Alma con la virtud de alimentarse por medio de olores y emanaciones.
Auquis:	Padre, viejo en aymara.

C

Ceramios :	Relativo a la cerámica.
Composición:	Estructura de una obra; proporción de los elementos a usarse y formar una idea
Conopas:	Sistema de riego usado en el periodo preincaico
Cosmovisión :	Manera de ver e interpretar el mundo
Chicha :	Bebida de maíz o yuca fermentada
Chiuchiu-recado:	Símbolos de plomo usados para la mesa ritual
Chuño :	Comestible, producto de la deshidratación de la papa



D

Dolomitas : Carbonato natural de calcio y magnesio, de dolomía roca Sedimentaria

E

Estética: Teoría de la belleza en general y del sentimiento del hombre con respecto a lo bello

H

Hibridización: Producto del proceso de mestizaje

Huayruru : Semilla de color negro y rojo. Significa “cosa muy hermosa” ; es un amuleto que atrae la suerte, la salud, el dinero y el amor.

I

Icono: El icono “es un signo que denota su referente exclusivamente por las características que le son propias y que posee fuera de toda consideración sobre la existencia o no del referente”

J

Jawaris : Jeraquía que significa gente del pueblo.

Jirkas : Señor de los cerros, espíritu de los notables reencarnados en cerro

Juchuiajayo : Alma con la virtud de salir del cuerpo en el sueño



K

Keros : (Par) utensilios de cerámica ritual, que sirve para verter líquidos.

L

LariLari : Ave nocturna, con la capacidad de transformarse, se dice que produce la enfermedad de la pérdida del ajayo.

Lenguaje: Facultad humana que sirve para la representación, expresión y comunicación de ideas por medio de un sistema de símbolos.

M

Machula : Divinidad cuyo espíritu reencarna en una majestuosa montaña.

Mankapacha : En la cosmovisión andina, bajo la tierra o mundo de adentro.

Mito: Palabra que proviene de la voz griega Mythos que quiere decir en su concepción primaria “palabra”, pero además: discurso, narración, fábula, leyenda.

P

Pachamama (Pacasmilli) : Madre tierra protectora de los hombres deidad de la fecundidad.

Pachatata (Wiracocha) : Padre Sol creador del cielo y la tierra.

Pallayas : Figuras o símbolos tejidos en las vestimentas Kallawayas



S

Semiótica: Ciencia de los modos de producción, funcionamiento y recepción de los diferentes sistemas de signos de comunicación en los individuos o colectividades.

Simbolo: (Lat. Symbolum) Signo figurativo que representa lo abstracto imagen de una cosa.

T

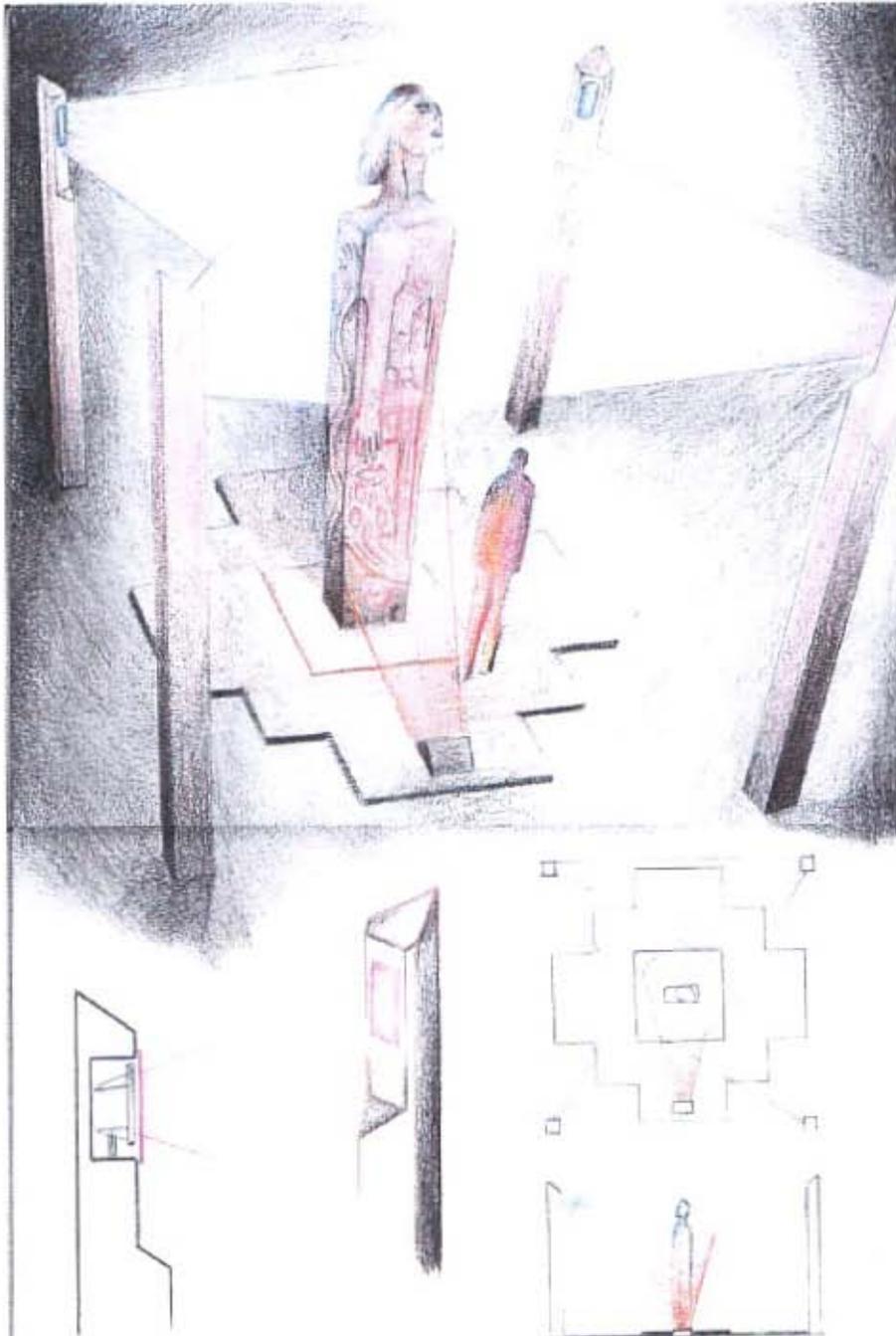
Todosantos : Día de difuntos fiesta dedicada a las almas de los muertos

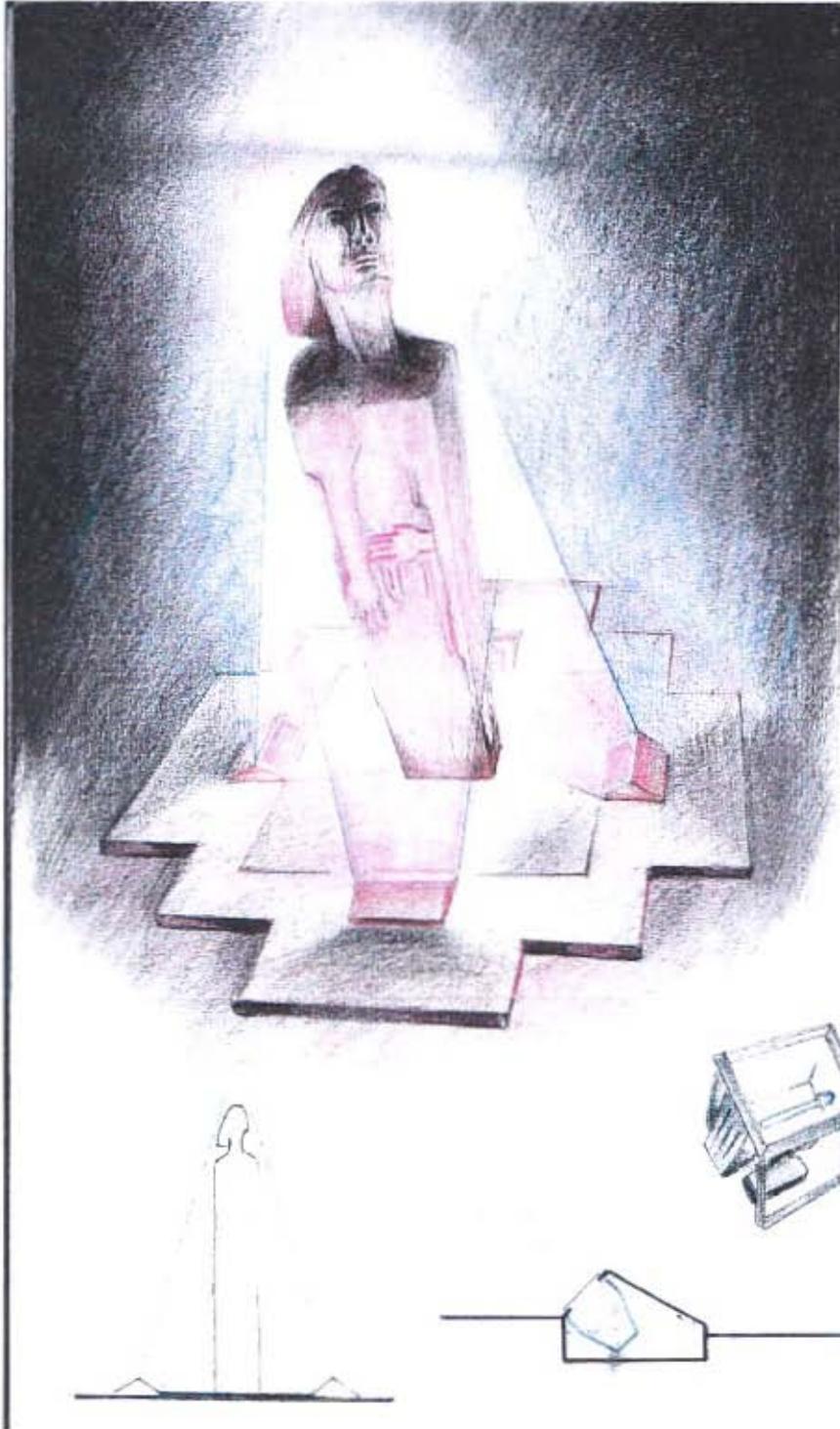
Tunta : Comestible, producto de la deshidratación de la papa en una de sus variedades

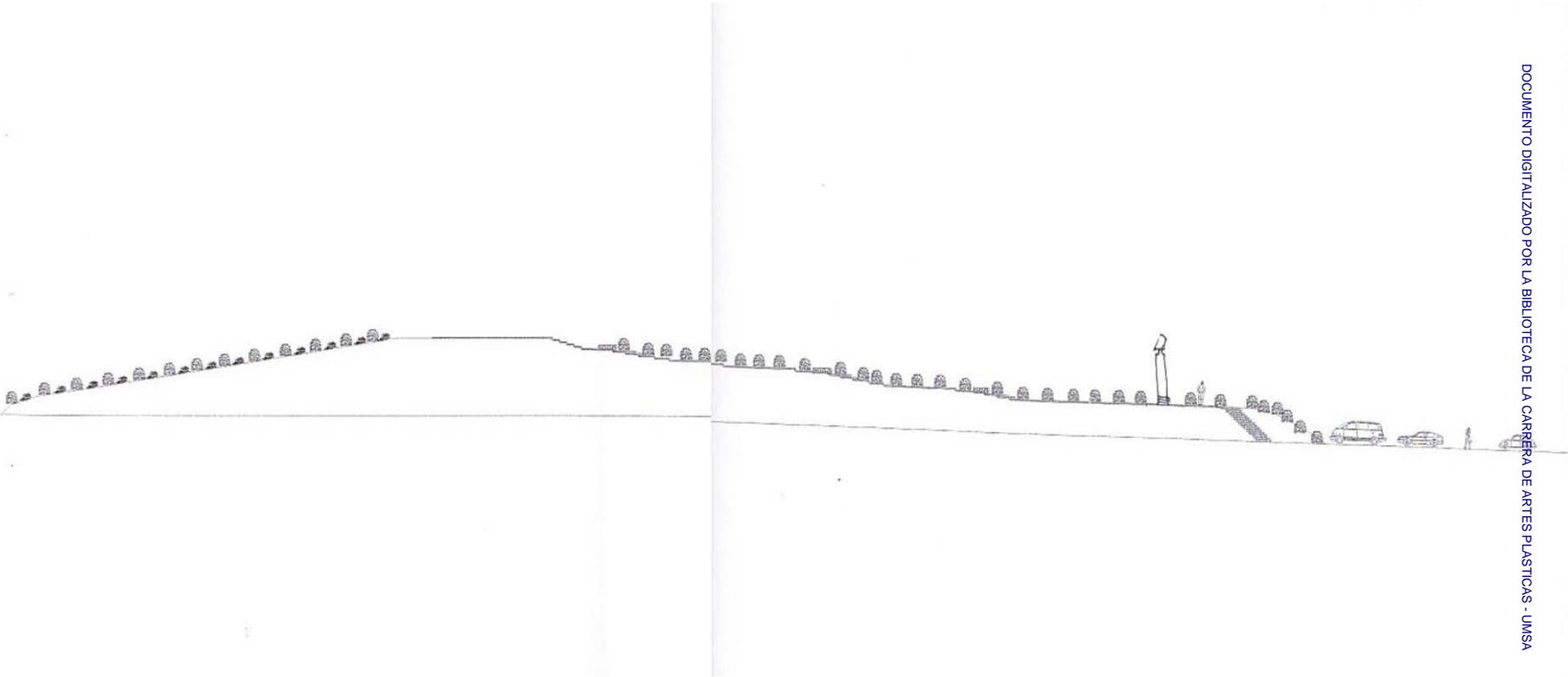


ANEXO 2

Propuestas de iluminación









BIBLIOGRAFÍA

- GEERTZ, Clifort **ETHOS, VISIÓN DEL MUNDO Y ANÁLISIS DE LOS SÍMBOLOS SAGRADOS** Lima, Ed. Pontificia Universidad Católica del Perú, 1973
- SUAREZ, Hugo, José **LABERINTO RELIGIOSO, SOCIEDAD, IGLESIA Y RELIGIÓN EN AMÉRICA LATINA,** La Paz, Ed. Plural CIDES, UMSA, 1996
- RIVIERE, Jean **AMULETOS, TALISMANES Y PANTÁCULOS** Barcelona Ed. Martinez Roca, S.A. 1974
- OBLITAS, Enrique **CULTURA CALLAWAYA** La Paz, Ed. Ediciones Populares Camarlinghi (Segunda Edición) 1978
- MILLA Villena, Carlos **GENESIS DE LA CULTURA ANDINA,** La Paz, Ed. Paulinas, 1989
- IDIGORAS, Luis. José **LA RELIGION:FENOMENO POPULAR** Lima, Ed. Paulinas 1991
- MENDOZA Salazar, David "Illas y amuletos andinos" en: **DIALOGO CULTURAL** Boletín N° 9 La Paz, Revista Secretaria Nacional de Cultura, 1995
- LEONHARD, Adam **ARTE PRIMITIVO** Buenos Aires, Ed. Lautaru, 1947



MASO, Alfonso **QUE PUEDE SER UNA ESCULTURA**, Granada, Ed.
Universidad de Granada Facultad de Bellas Artes, 1994

GIRAULT, Louis **KALLAWAYA, CURANDEROS ITINERANTES
DE LOS ANDES**, La Paz, Ed. Quipus, 1987

FIRESTONE, Homer **PACHAMAMA EN LA CULTURA ANDINA**,
Cochabamba Ed. Los Amigos del Libro, 1988

GOMBRICH, E.H. **THE USES OF IMAGES**, Londres, Ed. Phaidon,
1999

KONEMANN **THE WORLD OF ARCHITECTURE** Barcelona, Ed.
Arco, 2000

VITEVSKI, Piers **LOS CHAMANES** Carolina E.E.U.U, Ed. Taschen.
2001

SEEBERGER, Kurt **MIL DIOSES Y UN CIELO** Barcelona,
Ed. Bruguera, 1972